ART DOSSIER

MAN RAY

Arturo Schwarz

GIUNTI

MAN RAY

SOMMARIO

Arturo Schwarz

NEW YORK E RIDGEFIELD (1897-1920)	4
IL NUOVO MONDO: PARIGI (1921-1940)	18
❐ Oggetto da distruggere	20
❐ Bersaglio universale	21
ALLA SCOPERTA DI HOLLYWOOD (1940-1951)	30
DI NUOVO A PARIGI (1951-1976)	38
❐ Dipingere con la luce	44
QUADRO CRONOLOGICO	48
BIBLIOGRAFIA	50

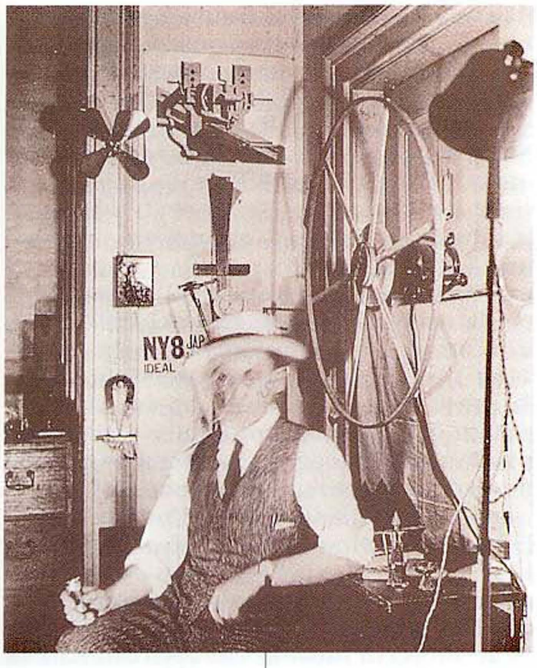
In copertina:
Le violon d'Ingres
(1924);
fotografia ritoccata.

Nella pagina a fianco:
Meret Oppenheim
(1933 circa-1977);
Gerusalemme,
Israel Museum
(Donazione
Arturo Schwarz).

A destra:
Lacrime di vetro
(1930-1933 circa);
silver print.

man Ray
1913

New York e Ridgefield (1897-1920)



Nella pagina a fianco:
Il villaggio
(1913);
Gerusalemme,
Israel Museum
(Donazione
Arturo Schwarz).

Qui sopra:
Man Ray nel suo studio
(1920 circa);
silver print.

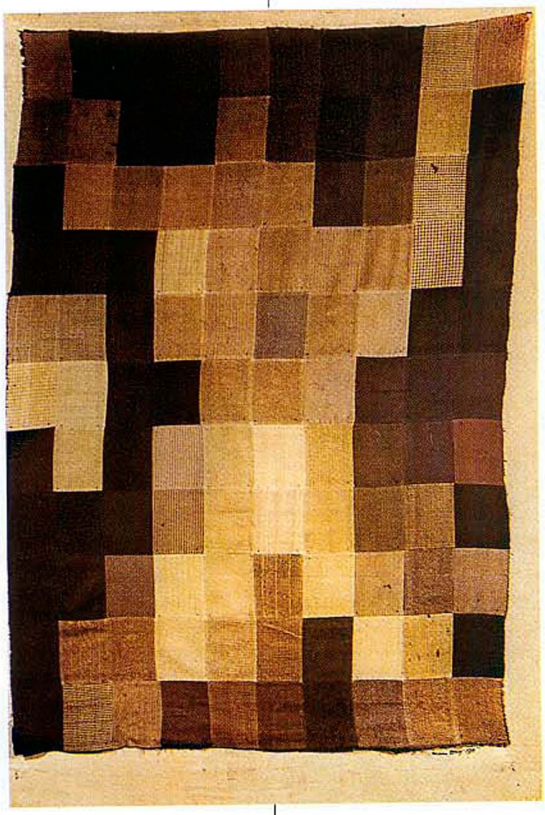
DIPINGO CIÒ CHE non può essere fotografato e fotografo ciò che non desidero dipingere. Se mi interessano un ritratto, un volto o un nudo, userò la macchina fotografica. È un procedimento più rapido che non fare un disegno o un dipinto. Ma se è qualcosa che non posso fotografare, come un sogno o un impulso inconscio, devo far ricorso al disegno o alla pittura. Per esprimere ciò che sento mi servo del mezzo più adatto per esprimere quell'idea, mezzo che è sempre anche quello più economico. Non mi interessa affatto essere coerente come pittore, come creatore di oggetti o come fotografo. Posso servirmi di varie tecniche diverse, come gli antichi maestri che erano ingegneri, musicisti e poeti nello stesso tempo. Non ho mai condiviso il disprezzo ostentato dai pittori per la fotografia: fra pittura e fotografia non esiste alcuna competizione, si tratta semplicemente di due mezzi diversi, che si muovono in due diverse direzioni. Fra le due non c'è conflitto». Così Man Ray all'autore di questo saggio.

Man Ray non ha mai ricercato la perfezione estetica. «Detesto coloro che ammirano l'abilità tecnica nella mia opera», scrisse. «Delle questioni di merito e di esecuzione possono preoccuparsi coloro che rimangono lontani dalle frontiere stesse di tali esperienze [...]. Un certo disprezzo per il materiale impiegato per esprimere un'idea è indispensabile alla percezione più pura dell'idea stessa. Quest'apparente violazione è preferibile alle mostruose abitudini condonate dall'etichetta e dall'estetismo». E ancora: «Per me ogni quadro è un ricordo fedele di un'esperienza registrato nel momento stesso in cui l'esperienza si è verificata e non dovrebbe essere criticato». Un'opera d'arte «è destinata a divertire, disorientare, annoiare o ispirare la riflessione, ma non a suscitare ammirazione per l'eccellenza tecnica che si ricerca di solito nelle opere d'arte».

L'avversione di Man Ray per preoccupazioni di ordine estetico deriva anche da una completa indifferenza per le categorie costituite. La relatività di tutti i concetti è un carattere centrale della sua filosofia. Commentando il romanzo di Sade *Aline et Valcour* mi disse: «L'oscenità non esiste. Ciò che è considerato osceno in un paese è sacro in un altro. Non sono mai stato in grado di dire se un'opera è buona o cattiva. Sono categorie stupide. A me basta essere attratto o respinto dall'opera; il mio giudizio non è mai influenzato da considerazioni cosiddette "estetiche"».

L'opera dipinta di Man Ray non ha pertanto assolutamente alcun ordine cronologico; essa non presenta alcuna "evoluzione stilistica". Ci sono solo momenti diversi, variazioni su temi diversi, esattamente come nel caso dell'arte in generale. «Non si può far meglio degli antichi maestri, si può solo essere diversi. Non so che cosa

Qui sotto:
Arazzo
(1911);
lana su tela.



Qui sotto:
Teatro cinese
(1914);
acquerello e collage.

sia originale o moderno. Non sono in anticipo rispetto al mio tempo: vivo solo nel mio tempo e cerco solo di essere me stesso», mi disse ancora. Nel 1966 Man Ray dette al testo da lui scritto per il catalogo della sua retrospettiva al Los Angeles County Museum of Art il titolo seguente: *I Have Never Painted a Recent Picture* (Non ho mai dipinto un quadro recente). L'atteggiamento di Man Ray nei confronti dell'aspetto cronologico dell'opera di un pittore non potrebbe essere espresso in modo migliore.

La posizione di Man Ray nei confronti della fotografia è ambigua e contraddittoria, appare caratterizzata da una relazione di amore-odio. Come pittore, nonostante le sue affermazioni e le valutazioni di alcuni amici, si lasciò raramente influenzare dalla fotografia. Alcune eccezioni notevoli sono i suoi dipinti con l'aerografo (1917-1920) e i ritratti di Marcel Duchamp e di Kiki (1923).

All'inizio degli anni Trenta Aragon sottolineò però: «Man Ray è invischiato in una sfida non comune: quella di imitare la fotografia con la pittura e di imitare la pittura con la fotografia». Dieci anni dopo, Man Ray faceva eco: «Mi sono spesso divertito a fare fotografie che possano essere scambiate per riproduzioni di dipinti e dipinti che sono stati ispirati da fotografie». Dopo altri dieci anni affermò: «Non c'è niente di sbagliato nell'essere accusati di dipingere con una macchina fotografica o di fotografare con il pennello». Nonostante queste dichiarazioni, osserveremo in seguito che il fotografo ha influenzato solo raramente il pittore, mentre il pittore ha influito molto sul fotografo.

Negli anni Trenta la fama di Man Ray si fondava più sui risultati conseguiti come fotografo che non sui suoi quadri. Egli considerava però la fotografia principalmente come un mezzo per guadagnarsi da vivere, per poter essere libero di perseguire l'attività più interessante, ma meno remunerativa, della pittura. Il suo atteggiamento si riflette nel titolo di una cartella di dodici sue fotografie edite nel 1937 con un'introduzione di André Breton: *La fotografia non è arte*. E per sottolineare questo punto, aggiunse: «L'arte non è fotografia». In realtà, per tutta la vita fu la pittura ad avere una posizione privilegiata nell'attività di Man Ray.

Man Ray era nato a Filadelfia il 20 agosto 1890. Trascorse la gioventù a New York, dove la sua famiglia si trasferì nel 1897, quando egli aveva sette anni. L'inizio del suo interesse per la pittura coincise con l'arrivo a New York. Frequentò corsi serali in istituti d'arte, cambiando scuola con la stessa frequenza con cui cambiava posto di lavoro. Era disgustato dell'insegnamento tradizionale, tutto teoria e niente pratica; voleva padroneggiare le tecniche per apprendere i trucchi del mestiere e capire l'uso dei materiali, ma «era come quando andavo a scuola da bambino: quando tutti mi dicevano che cosa dovevo fare. Io invece volevo già fare ciò che uno non dovrebbe fare».

Man Ray trovò questa maggiore libertà quando cominciò a frequentare i corsi serali all'istituto d'arte del Francisco Ferrer Social Center. Il centro era un luogo di incontro frequentato da Emma Goldman, Alexander Berkman e dagli intellettuali più avanzati del tempo. Lo spirito libertario della scuola e le idee anarchiche di Francisco Ferrer esercitarono una grande influenza sul pittore diciannovenne. Egli non interruppe mai, in effetti, la ricerca di nuovi mezzi d'espressione e attraverso tale ricerca rinnovò costantemente se stesso. Nonostante i rapporti che lo legarono ai dadaisti e ai surrealisti, valutava troppo la propria indipendenza intellettuale per diventare a pieno titolo un dadaista o un surrealista. Nessuna fra le sue opere, nei vari campi da lui esplorati, risponde appieno allo spirito dada o a quello surrealista.

Lavorando di giorno e studiando di sera, Man Ray aveva poco tempo libero. Dedicava i weekend a dipingere, a curiosare nei negozi di libri d'arte e ad ascoltare i concerti sinfonici alla Carnegie Hall la domenica pomeriggio. Nelle ore d'intervallo per la colazione dei giorni lavorativi si precipitava a visitare le gallerie d'arte della Quinta Avenue.

Quando Man Ray aveva ventitre anni un evento segnò una svolta importante nella sua vita. Il 17 febbraio 1913 si aprì, nei grandi locali dell'Armeria del 69° reggimento l'Esposizione internazio-

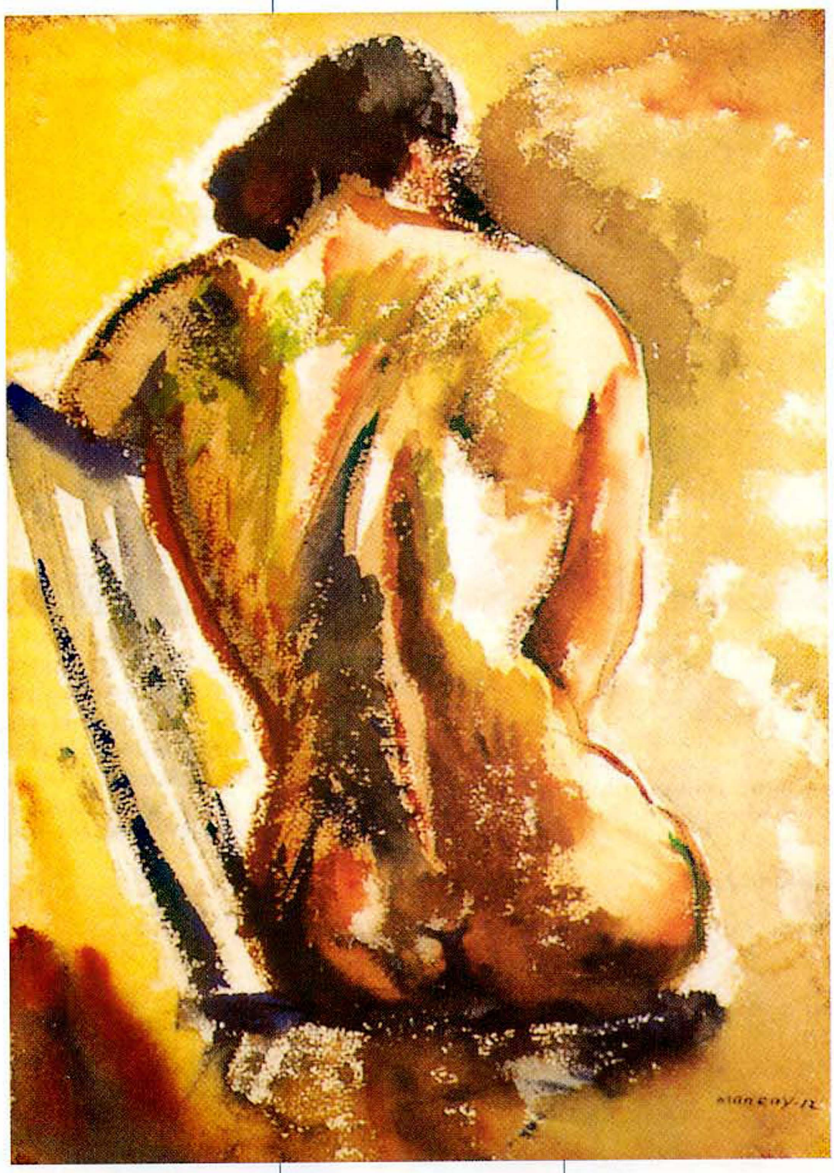
nale di arte moderna nota come *Armory Show*. Fu la prima grande presentazione pubblica dell'arte europea più avanzata (Brancusi, Braque, Duchamp, Kandinskij, Léger, Matisse, Munch, Picabia, Picasso, gli impressionisti), ed ebbe un forte impatto sulla formazione dell'artista. Gli "stili" di Man Ray rivelano in realtà ben poca influenza da parte di altri artisti o da parte degli antichi maestri (Rembrandt e Frans Hals erano fra i suoi favoriti), poiché l'ammirazione non si risolse mai in lui nel desiderio di imitarli, bensì piuttosto di trarne ispirazione. All'epoca Man Ray frequentava ancora i corsi serali d'arte al Ferrer e fu qui, nel 1912, che tenne la sua prima esposizione; le opere, che erano principalmente disegni e acquerelli, ne rivelavano la serietà dell'impegno e la maturità dello stile. Nello stesso tempo questi studi realistici – perlopiù si tratta di nudi –, prodotti nel periodo compreso fra l'astratto *Arazzo* dell'anno prima e i contemporanei e tutt'altro che realistici *Sogno* e *Passeggiata*, attestano la libertà d'espressione di Man Ray e il suo totale disinteresse per un'evoluzione stilistica.

Così tre anni dopo il primo collage di Picasso – *Bagnanti* (1908) –, cinque anni prima della fondazione del movimento dada a Zurigo e tredici anni prima del *Manifeste du Surréalisme* (1924) di Breton, Man Ray, ventunenne, produsse il primo assemblage astratto protodada, *Arazzo* appunto (1911), completato nello stesso anno in cui Picasso iniziava la sua *Natura morta con sedia impagliata* (1911-1912). Ma mentre Picasso usò una fune di canapa come "elemento" del suo dipinto, nell'opera di Man Ray il tessuto "era" il quadro. Man Ray scelse numerosi pezzi rettangolari di tessuti diversi e li cucì assieme per comporre *Arazzo*, la prima opera astratta di un pittore americano che combinasse assemblage e materiali readymade per produrre un'opera d'arte. Fatto ancor più importante, quest'"opera d'arte" era un'opera in realtà anti-artistica, sviluppata per reazione all'insegnamento accademico.

Man Ray eseguì il suo primo collage di carta, *Teatro cinese*, nel 1914. Per dare rilievo alla figura centrale utilizzò un pezzo di carta dorata. Questo primo esperimento fu seguito un anno dopo da *Interno* (1915), un'opera ad acquerello e a tempera più astratta, al centro della quale Man Ray incollò un pezzo rettangolare di carta argentata. Il disegno sulla carta argentata suggerisce tre figure che camminano sotto un cielo illuminato da nubi bianche verticali. In basso a destra appare la voluta di un violino, primo indizio dell'interesse di Man Ray per la spirale. Il fondo su cui la carta argentea fu incollata presenta una serie di figure geometriche astratte (prisma esagonale, cerchio, una forma allungata irregolare) e il pendolo di un orologio con catena e peso. Il numero 1000 scritto in cifre nere molto marcate potrebbe essere derivato dai cubisti, i quali usavano nei loro dipinti lettere e numeri, e gli elementi meccanici potrebbero riecheggiare l'interesse di Picabia e di Duchamp per i macchinari. Questo collage fu una versione più audace della scena di *Natura morta* (1915) che lo precedette immediatamente, e attesta l'intenso desiderio di Man Ray di sperimentare nuove tecniche e soluzioni.

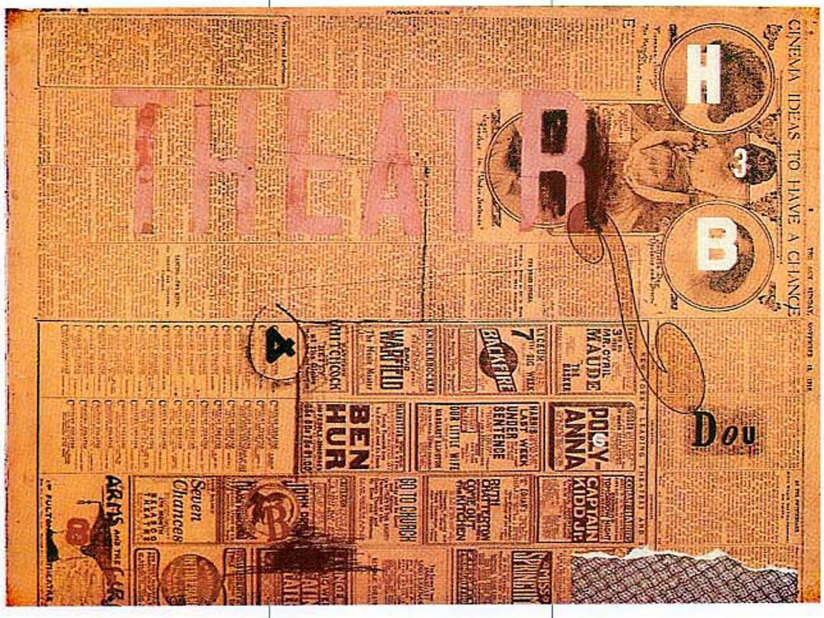
Se il 1915 fu un anno importante per Man Ray, ad accrescerne l'importanza contribuì anche il fatto che verso la fine dell'estate conobbe Marcel Duchamp, che era arrivato a New York in giugno, subito dopo Picabia.

Qui sotto:
Nudo
(1912);
inchiostro su carta.



La produzione di nudi negli anni di studio al centro Francisco Ferrer di New York testimonia la varietà di interessi che animava fin dall'inizio la produzione artistica di Man Ray. Egli, infatti, non si lasciò tentare dalla sola sperimentazione di avanguardia, ma esplorò liberamente anche tematiche tradizionali.

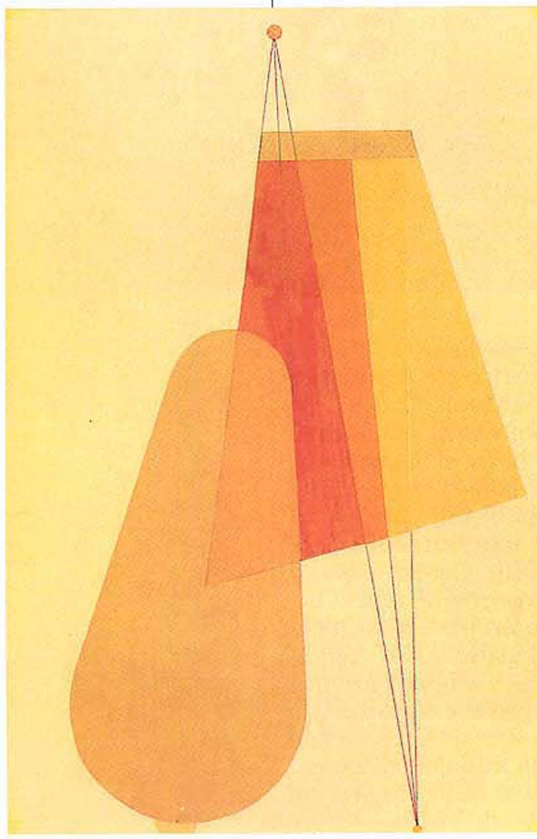
Qui sotto:
Theatr
(1916);
collage su carta.



L'anno seguente, l'utilizzo da parte dei cubisti di ritagli di quotidiani come elementi secondari in pittura fu superata dall'uso da parte di Man Ray di un'intera pagina di quotidiano presentata come il dipinto stesso (*Theatr*, 1916). Non ne era però soddisfatto. L'uso del quotidiano gli ricordava le composizioni dei cubisti, mentre egli si sforzava di raggiungere un'espressione più personale. Lo stesso anno il caso lo aiutò a trovarla. Man Ray aveva in mente una serie di dipinti a olio, variazioni sul tema dei dipinti astratti pseudoscientifici. Mentre stava sperimentando con varie combinazioni di ritagli di carta dai vivaci colori, fu colpito dall'armonia e dall'equilibrio dei suoi modelli di carta: «Tracciai le forme su carta colorata nei colori dello spettro, osservando una certa logica nella sovrapposizione dei colori primari a quelli secondari, poi le ritagliai con precisione e le incollai su cartone bianco. Il risultato fu abbastanza soddisfacente e non sentii alcun bisogno immediato di trasferire le figure su tela». Man Ray incardinò le composizioni su un perno e intitolò la serie *Porte girevoli* (1916-1917). Ciascuno dei dieci collage della serie ricevette un nome di fantasia: *Mimo, Lunga distanza, Orchestra, L'incontro, Leggenda, Caraffa, Ragazza, Ombre, Betoniera* e *Libellula*. Ogni composizione fu accompagnata da un testo del tutto arbitrario e fantasioso: quasi un'anticipazione degli scritti automatici surrealisti. Man Ray allestì la serie per Daniel, il proprietario della galleria newyorkese in cui fu esposta per la prima volta nel novembre 1919. La mostra non fu accolta bene e la cosa non sorprende, poiché quei collage astratti erano molto in anticipo sui tempi. Tanguy, che fu il primo surrealista a introdurre collage di carta ritagliata nei suoi dipinti, cominciò a usare questa tecnica solo nel 1926, dieci anni più tardi; i papier collé di Matisse non furono eseguiti prima del 1931.

Da sinistra:
Lunga distanza
(1916-1917);
collage su carta;
Gerusalemme,
Israel Museum
(Donazione
Arturo Schwarz).

L'incontro
(1916-1917);
collage su carta.



Per Man Ray la serie delle *Porte girevoli* rappresentò quasi l'addio al collage di carta. Nei cinque anni trascorsi a New York prima della partenza per Parigi, dedicò la maggior parte del suo interesse agli assemblage, ai readymade, alle sculture e agli oggetti trovati.

L'anno 1916 fu memorabile, per la storia dell'arte in generale e per Man Ray in particolare. Il gruppo dada di Zurigo (Hans Arp, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco e Tristan Tzara) iniziò le sue attività al Cabaret Voltaire. Il primo manifesto dada a Zurigo sarebbe stato però pubblicato solo due anni dopo, quando, il 14 luglio 1918, Tzara lesse il manifesto dada alla serata che si tenne nel seicentesco edificio delle corporazioni.

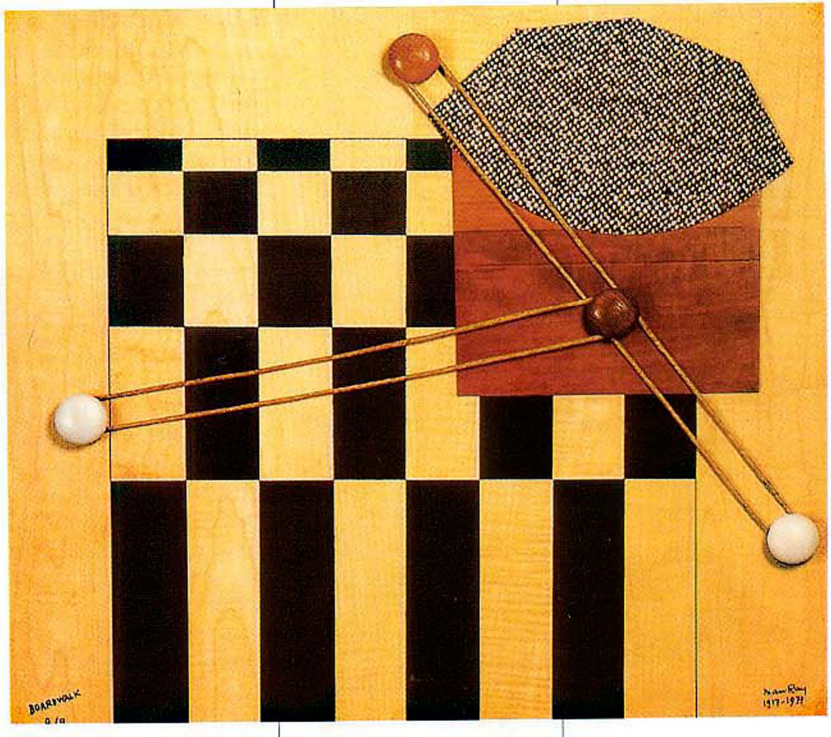
Autoritratto (1916), il primo assemblage di Man Ray, fu eseguito a New York poco tempo prima che il termine "dada" fosse coniato a Zurigo. Tre anni dopo, a Hannover, Schwitters, il primo dadaista a usare sistematicamente questa tecnica, cominciò i suoi assemblage *Merz*. Gli oggetti protodada creati fino allora da Duchamp erano sostanzialmente readymade oppure readymade modificati. *Autoritratto* risponde bene al titolo. L'impronta della mano di Man Ray impressa con colore a olio, proprio nel centro dell'assemblage, è sia una firma sia una definizione dell'uomo, un riferimento all'importanza da lui attribuita alla mano. Man Ray è sostanzialmente un "homo faber", nel senso originario di "faber": artefice, creatore, poeta. L'occhio poetico di Man Ray è stato servito mirabilmente dalla sua mano intelligente. Non stupisce che egli dedicasse alle mani – le "mani libere" (*Les mains libres*, 1937) – un'intera serie di disegni, con "commenti" dell'amico Paul Eluard, poeta surrealista. In altri due assemblage della metà degli anni Trenta, *Main Ray* (1935) e *Main Ray* (1936), si troverà associata al suo nome la mano (in francese "main", che si pronuncia "men", come l'inglese "man", uomo). In *Dipinto con impronta di mano* (1916), un quadro contemporaneo all'*Autoritratto*, l'impronta della mano di Man Ray è visibile a destra in basso. Non si osserva alcun'altra firma; la parte (la mano) sta anche qui per il tutto (Man: per l'uomo, che nella fattispecie è Man Ray). Nel 1926 Duchamp, ricordando probabilmente questo gesto, firmò il film *Anémic Cinéma*, realizzato in collaborazione con Man Ray, con l'impronta di un pollice.

Un altro elemento dell'*Autoritratto* è altrettanto rivelatore del carattere di Man Ray. Sopra l'impronta della mano, su uno sfondo dipinto in nero e alluminio, sono montate due suonerie di campanelli elettrici rovesciate (che rappresentano gli occhi) e al di sotto della mano c'è un pulsante. I visitatori sentivano naturalmente l'impulso di premere il pulsante e si attendevano che i campanelli suonassero, ma non accadeva nulla. «Erano furiosi, pensavano che fossi un cattivo elettricista», mi disse Man Ray con un lampo negli occhi. Lo stesso lampo malizioso sembra quasi ammiccare nei due campanelli che osservano muti.

Boardwalk (1917), cioè *Marciapiede*, è un tipico assemblage protodada e venne eseguito poco dopo il primo *Autoritratto*; fu ispirato da piccoli oggetti e materiali di scarto che si trovavano sparsi nella stanza di Man Ray: una scacchiera, un pezzo di tweed, pomelli di cassetti, un paio di metri di spago. L'amore di Man Ray per gli scacchi ebbe inizio molto presto e il gioco degli scacchi era il passatempo favorito degli artisti d'avanguardia di New York a quell'epoca.

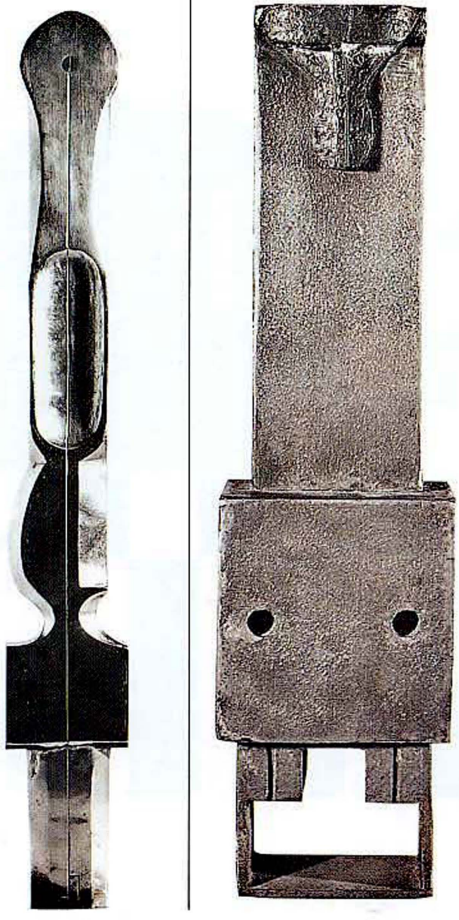
Il titolo di quest'opera, come spesso accade in Man Ray, non è descrittivo. A Man Ray ne piaceva il suono e pensava che rivelasse in qualche modo il significato segreto dell'oggetto. *Boardwalk* fu eseguito lo stesso anno di *Trébuchet* di Duchamp (un readymade costituito da un comune attaccapanni inchiodato al pavimento). "Trébuchet" è il termine francese usato

Qui sopra:
Autoritratto
(1916);
assemblage.



Qui sotto:
Boardwalk
(1917-1973);
assemblage;
Stoccarda,
Kultusministerium
Baden-Württemberg.

Qui sotto:
New York
(1917);
bronzo.



negli scacchi per indicare il "gambetto" (il sacrificio di un pezzo nella fase di apertura della partita nella speranza di far "inciampare" su di esso l'avversario). In questo caso l'attaccapanni inchiodato al pavimento farà inciampare ("trébucher") la gente. In *Boardwalk* il filo destinato a far inciampare è teso sul percorso a scacchiera.

New York (1917) riveste un interesse particolare, essendo la prima opera in cui Man Ray usò in scultura oggetti trovati: i surrealisti avrebbero sfruttato questo metodo più di dieci anni dopo. Nello studio di Man Ray a New York c'erano alcuni listelli di legno di varia lunghezza. Tutto ciò che egli fece fu di fissarne assieme un certo numero con un morsetto da falegname per riprodurre l'effetto visivo di un grattacielo (i grattacieli erano ancora una novità a New York: il Woolworth building era stato completato solo nel 1912).

Scultura fatta da se stessa, I e *Scultura fatta da se stessa, II* (1918) furono eseguite nello stesso orientamento. Man Ray utilizzò pezzi di legno e parti di un paralume per formare due personaggi che sembrano automi. Il titolo rifletteva il fatto che questi due assemblage si erano quasi letteralmente "fatti da sé", ossia che erano stati realizzati con pochi interventi da parte dell'artista. Il tema dell'uomo trasformato in robot, che appare per la prima volta in questi due personaggi, è ricorrente nell'opera di Man Ray. In *Il signore e la signora Woodman* (1947), in *Vergine domata* (1960), in *Vergine non domata* (1964) e in *L'uomo nuovo* (1964), l'uomo e la donna sono automi di legno raffigurati o incatenati in un cubicolo o, come nel caso di *Il signore e la signora Woodman,* nell'atto di fare l'amore.

New York e *Scultura fatta da se stessa, I* e *II* furono i primi "oggetti trovati interpretati". Proprio nell'"oggetto trovato interpretato" e nel "readymade aiutato" vediamo il metodo creativo di Man Ray operare nella sua espressione più economica: una lieve modificazione di un oggetto è sufficiente a trasmutarlo in una creazione poetica. Non sorprende che la massima parte degli oggetti creati da Man Ray rientrino in queste due categorie.

Il primo oggetto trovato di Man Ray risale al 1919. Un anno prima, nel 1918, egli aveva scelto il suo primo readymade e composto il suo primo readymade aiutato. Un readymade è un oggetto di uso comune designato come opera d'arte dall'artista. A differenza dell'oggetto trovato, che potrebbe essere un prodotto dell'azione del tempo, degli agenti atmosferici e del caso, il readymade è un oggetto che viene usato così come si trova. Il readymade aiutato è paragonabile all'oggetto trovato interpretato. In entrambi i casi l'intervento dell'artista si limita al più lieve tocco possibile. I caratteri fisici del readymade e dell'oggetto trovato rimangono inalterati, l'intervento assume un aspetto mentale (l'assegnazione di un titolo) o visivo (la modificazione del punto di vista). In entrambi i casi l'intervento non è fisico bensì concettuale.

Nel 1920 Man Ray raccolse in strada il suo successivo oggetto trovato: una scatoletta di latta schiacciata da un'auto. In ricordo del luogo da cui proveniva la intitolò *Ottava strada.* All'occhio penetrante di Man Ray non sfuggiva la bellezza di nessun oggetto.

Ventisei anni dopo, nel 1946, egli dette il titolo appropriato di *Stop-Watch* (letteralmente "cronometro", ma qui a venir fermato non è la lancetta dei secondi, bensì l'orologio nel suo complesso) a una sveglia che era stata schiacciata da un'auto in California. La stessa sorte era toccata in seguito a un cestino metallico per uova che Man Ray raccolse in una strada di Parigi e che intitolò *Le faux pas* (1963). In ciascun caso la bellezza enigmatica dell'oggetto trovato acquistò arguzia grazie al titolo.

È un fatto tipico che nell'opera di Man Ray i semplici readymade siano meno numerosi dei semplici oggetti trovati; raramente si limitava a scegliere un oggetto e a dargli un titolo per qualificarlo in senso estetico. Una volta mi disse: «Il mio atteggiamento nei confronti dell'oggetto è diverso da quello di Duchamp, al quale bastava ribattezzarlo. Io ho bisogno di più di un fattore, almeno due. Due fattori che non siano connessi in alcun modo. L'atto creativo si fonda per me nell'accoppiamento di questi due fattori diversi al fine di produrre qualcosa di nuovo, che potrebbe essere designato come una poesia plastica». Il massimo piacere consiste per Man Ray nel

Qui sopra:
Ottava strada
(1920);
oggetto trovato:
scatoletta di latta
schiacciata.

Nella pagina a fianco in basso, da sinistra:
Scultura fatta da se stessa, I
(1918);
oggetto trovato
interpretato, legno.

Scultura fatta da se stessa, II
(1918);
oggetto trovato
interpretato, legno.

Qui sotto, da sinistra:
Uomo
(1918);
readymade: frullino
per uova.

Donna
(1918);
readymade aiutato:
specchi parabolici,
mollette per bucato,
vetro.

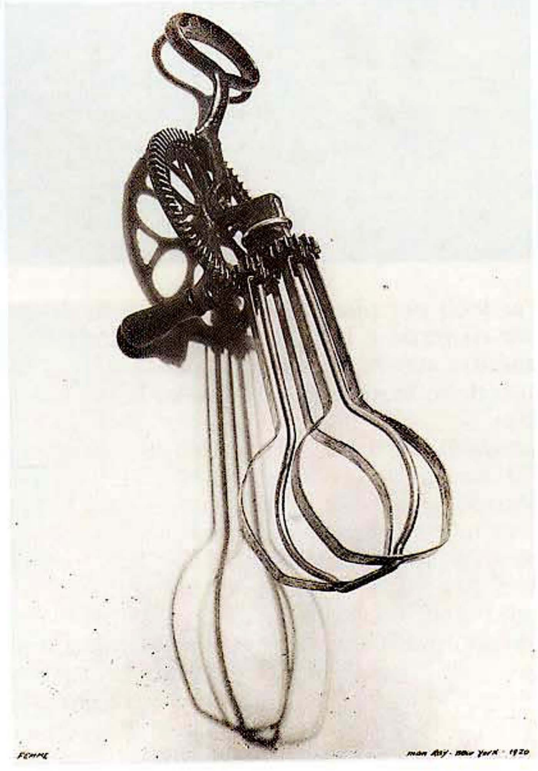
"modificare" l'oggetto: per somma (accoppiando due o più oggetti diversi, come in *Bussola,* 1920, o in *Dono,* 1921), o per moltiplicazione (come nel caso delle sfere d'acciaio in *Prodotto per esportazione,* 1920, o degli attaccapanni in *Ostruzione,* 1920); opere, queste, che anticipano le accumulazioni di oggetti di Arman (1960).

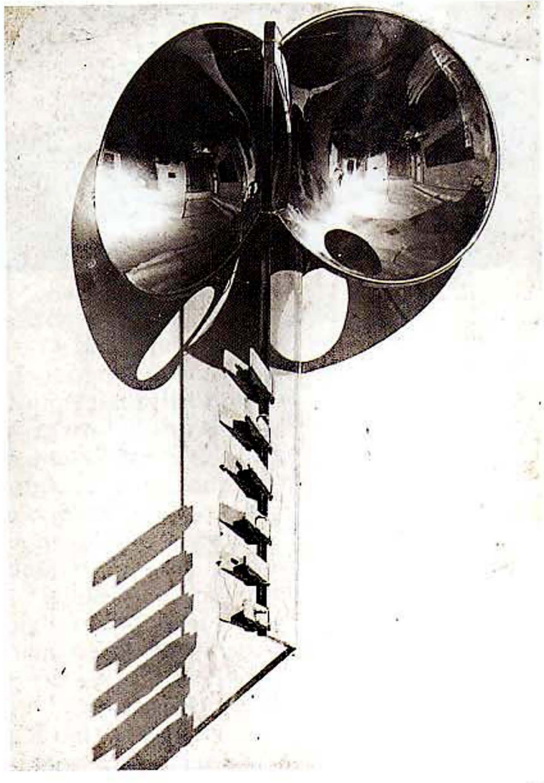
Modificazioni più elaborate e assemblage complessi sono rari nella sua opera come l'estremo opposto, il semplice readymade o il semplice oggetto trovato. Man Ray si sforzava di ottenere il massimo impatto poetico col minimo possibile di modificazione fisica. Gli oggetti erano usati da lui sempre nella loro integrità, non venivano mai mutilati: la divisione e la sottrazione non gli interessavano.

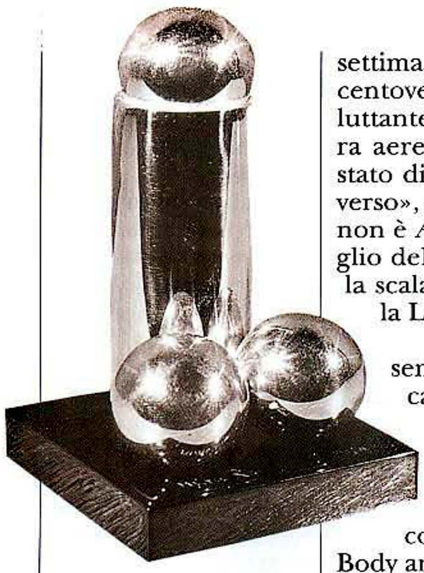
Il primo esempio di readymade nell'opera di Man Ray fu un frullino (*Uomo,* 1918), e il primo readymade aiutato, *Donna* (1918), era un assemblage formato da due specchi parabolici e sei mollette da bucato che pinzano una lastra di vetro, con una forte luce da destra per accentuare le ombre. I titoli di questi due oggetti contengono un'allusione appropriata alla capacità procreativa della prima coppia: *Uomo* e *Donna* erano infatti destinati a dare origine a una progenie straordinariamente ricca e varia di oggetti.

I readymade aiutati (come gli oggetti trovati interpretati) sono un gruppo numeroso e risalgono al 1920, un anno prima che Man Ray si imbarcasse per la Francia. Il readymade aiutato *Fermacarte Priapo* (1920) fu creato con tre biglie d'acciaio e un segmento di tubo: quanto bastava a creare l'immagine essenziale di una divinità fallica. «Guardando la fotografia di quest'oggetto la gente mi chiedeva di solito quali fossero le dimensioni dell'originale. Più o meno come le vostre, era la mia risposta».

L'anno 1920 fu un anno prolifico; oltre a *Fermacarte Priapo* e a *Prodotti per esportazione,* Man Ray compose i readymade aiutati *Portemanteau, Bussola* e *Ostruzione.* Quando si trasferì nel suo studio al pianterreno nell'Ottava strada, scoprì che la sua padrona di casa, una sarta, aveva lasciato nel locale attaccapanni, manichini, calamite, tutte cose di cui egli fece uso a tempo debito. Gli attaccapanni, appesi uno all'altro in progressione geometrica, furono usati per comporre *Ostruzione* (1920), una aggraziata scultura aerea. A ciascun estremo del primo attaccapanni Man Ray appese un altro attaccapanni; a ciascuno di questi due attaccapanni ne appese nello stesso modo altri due e così via, cosicché la quarta fila di attaccapanni ne comprendeva otto, la quinta sedici, la sesta trentadue, la







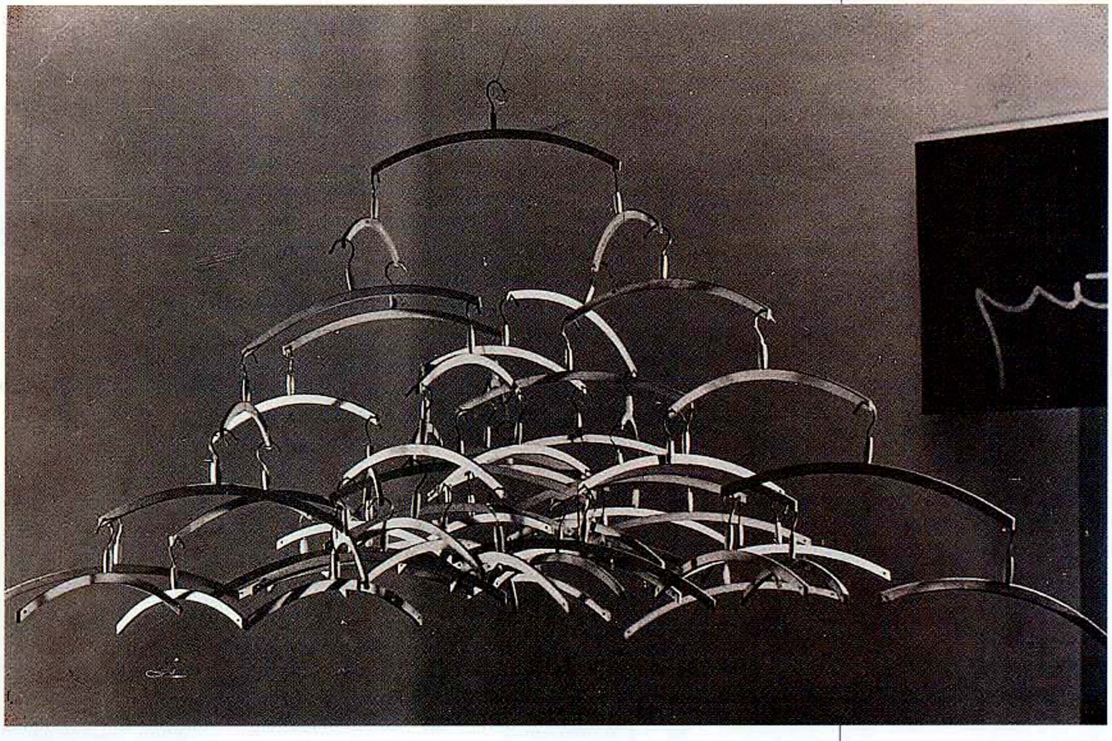
Qui sopra:
Fermacarte Priapo
(1920-1966);
argento.

A destra:
Ostruzione
(1920-1964);
readymade aiutato:
attaccapanni
di legno.

settima sessantaquattro e fin qui erano stati usati complessivamente centoventisette attaccapanni. A questo punto Man Ray si fermò riluttante: non soltanto aveva esaurito gli attaccapanni, ma la scultura aerea aveva "ostruito" l'intero spazio del suo studio. «Sarebbe stato divertente poter tenere lo stesso passo e ostruire l'intero universo», rilevò Man Ray con un visitatore, aggiungendo: «E il titolo non è *Astrazione* bensì *Ostruzione*; conosco l'inglese altrettanto o meglio del francese». La portata immaginativa di quest'opera anticipò la scala di un'altra fra le tendenze dell'attuale arte d'avanguardia, la Land art.

Per *Portemanteau* (1920) il procedimento fu ancora più semplice. Man Ray collocò una modella che indossava solo una calza nera alla gamba destra dietro un manichino piano articolato. Il corpo del *Portemanteau* fu fornito perciò da Man Ray, che utilizzò non il proprio corpo bensì quello attraente di una ragazza. Il contrasto fra il nudo e il manichino – che aveva l'aspetto di un automa – produsse un effetto inconsueto. Man Ray fotografò allora questo primo esempio di Body art combinata con un readymade.

Ancora nel 1920 Man Ray concepì *Puériculture* (1920/1965), il suo primo oggetto onirico. Il primo riferimento a tale categoria di oggetti, nella letteratura surrealista, venne alcuni anni dopo nell'*Introduction au discours sur le peu de réalité* di André Breton. Man Ray



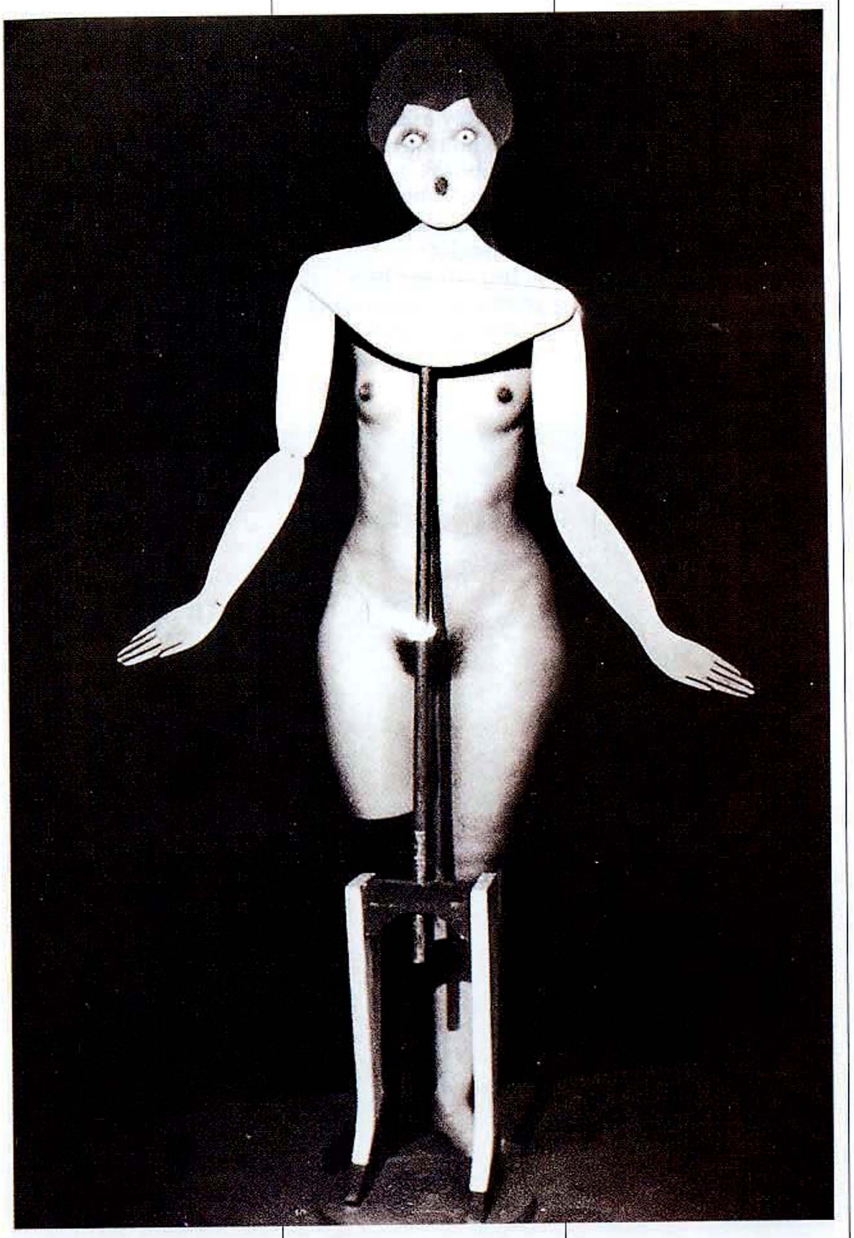
trovò, in un negozio di articoli per pittura, il calco in gesso di una mano infantile, lo dipinse di verde e lo piantò in un vaso da fiori. «Una volta sognai che, mentre stavo camminando per la strada, dal fondo stradale spuntavano delle mani e che io dovevo farmi strada attraverso il loro groviglio».

Le manche dans la manche (1921/1966), un gioco di parole che ha l'equivalente italiano in "il manico nella manica", fu il secondo e ultimo oggetto onirico di Man Ray. Suo punto di partenza furono una bottiglia di latte vuota e un martello che si trovavano per caso l'uno accanto all'altro. Man Ray si limitò a infilare il manico ("le manche") del martello nella "manica" (nel collo) della bottiglia ("la manche"), traducendo così il gioco di parole del titolo in un oggetto. Mi spiegò sorridendo che «quando vedo un buco mi viene voglia di ficcarci subito qualcosa». Se ricordiamo che "manche" è una parola di gergo francese per indicare l'erezione e che la bottiglia è un simbolo femminile, lo scherzo di Man Ray risulta tanto più chiaro. Inoltre, in francese come in italiano, "manico" è maschile e "manica" è femminile.

L'attività creativa di Man Ray nel 1920 fu orientata principalmente sull'oggetto. Nel corso di quell'anno, come abbiamo visto, anticipò praticamente tutti i vari tipi di oggetto surrealista, quali sarebbero stati classificati vari anni dopo: readymade e readymade aiutati, oggetti trovati, oggetti trovati interpretati e oggetti onirici. Passiamo ora a considerare i suoi primi oggetti protosurrealisti: *L'enigma di Isidore Ducasse* (1920) e *Catherine Barometer* (1920).

Nell'*Enigma di Isidore Ducasse* (1920) Man Ray rende omaggio a Lautréamont (pseudonimo del poeta Isidore-Lucien Ducasse, 1846-1870) creando un oggetto ispirato alla famosa immagine di quest'ultimo: «Bello come l'incontro fortuito sopra un tavolo di anatomia fra una macchina per cucire e un ombrello». Man Ray avvolse una macchina per cucire in una coperta dell'esercito e la legò producendo una forma vagamente antropomorfica, anticipando così di quasi mezzo secolo l'impacchettamento di oggetti da parte di Christo. In proposito Man Ray mi disse: «Christo è trasparente, io no, io sono misterioso», e aggiunse: «Lautréamont mi interessava perché mi rivelava un mondo nuovo, il mondo che io stavo cercando, un mondo di libertà completa. Lautréamont mi dette lo stimolo a fare cose che non avrei dovuto fare. Il mondo è pieno di persone che fanno del bene ma ciò di cui c'è veramente bisogno sono persone che non facciano del male». In precedenza aveva detto: «Quando lessi Lautréamont, fui affascinato dalla giustapposizione di oggetti e parole inusitati».

Man Ray scrisse: «Non mi sono mai proposto di registrare i miei sogni, ma solo di tradurli in realtà. A questo scopo non mi riferisco mai a essi come a sogni [...]. Le strade sono piene di meravigliosi artigiani, ma sono così pochi i sognatori pratici». «Quando l'ispirazione mi muove, uso un bastoncino con un po' di pelo: divento un pittore. Anche il mio barbiere e il violinista che abita sopra di me usano dei bastoncini con del pelo o crine. Abbiamo molto in comune. Ma siamo anche diversi. Essi cercano di fare il loro lavoro nel miglior modo possibile. Quanto a me, io mi sforzo semplicemente di essere il più libero possibile: nel mio modo di lavorare; nella scelta del mio



Qui sotto:
Portemanteau
(1920);
readymade aiutato:
manichino e nudo.

A sinistra:
L'enigma di Isidore Ducasse
(1920-1964);
maquette di originale
deliberatamente
distrutto dall'artista;
Gerusalemme,
Israel Museum
(Donazione
Arturo Schwarz).

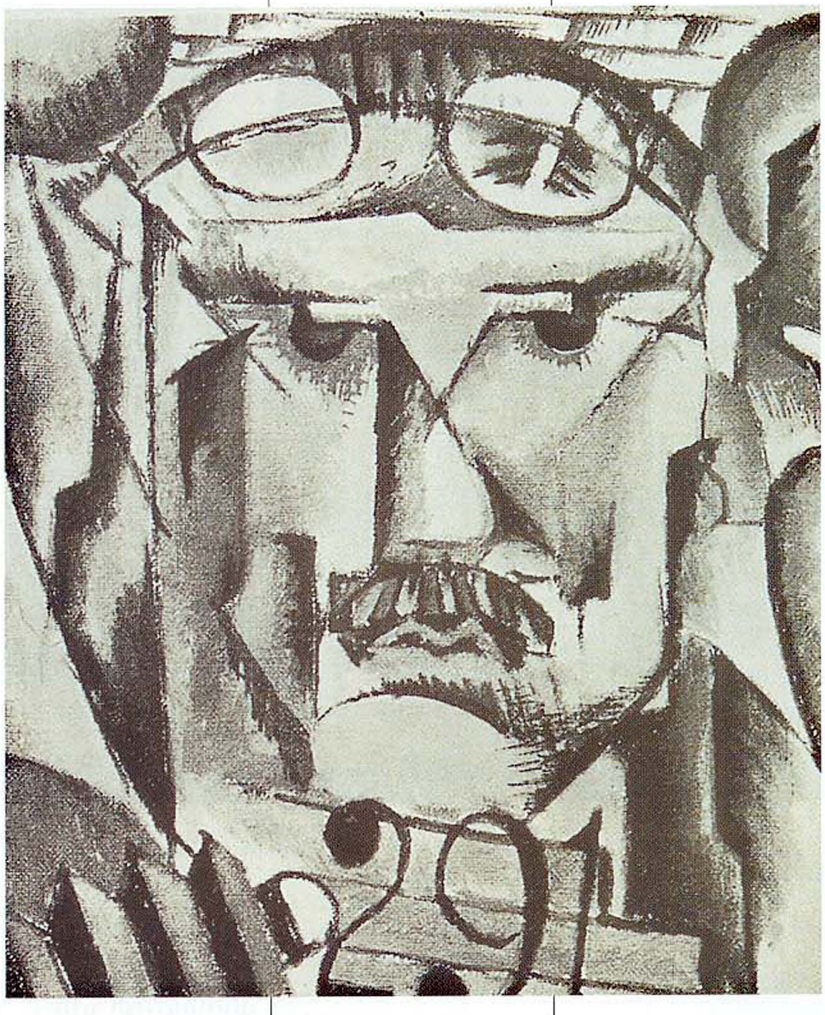
Qui sotto:
Ritratto di Alfred Stieglitz (1913); New Haven, Yale University Art Gallery.

Alfred Stiegliz, fotografo statunitense, formò nel 1902 il gruppo della Photo-Secession e nel 1905 aprì la galleria nota come "291" in cui esponeva opere di pittori, scultori e fotografi. Man Ray iniziò a frequentare la galleria fin dal 1908 e grazie anche al sostegno di Stiegliz si introdusse ben presto nel panorama dell'avanguardia artistica americana.

soggetto. Nessuno può dettarmi norme o guidarmi. Possono criticarmi, dopo, ma allora è troppo tardi. A quel punto il lavoro è fatto e io ho assaporato la libertà».

Questa libertà ci riconduce alla caratterizzazione di Man Ray, da parte di Duchamp, come «gioia, gioco, piacere». Man Ray si attende che il pubblico condivida il suo piacere; per lui l'unico criterio valido nel giudicare il valore sociale di un'opera d'arte è la capacità dell'artista di coinvolgere il pubblico nel suo mondo di piacere e di desiderio.

Per passare rapidamente in rassegna le opere pittoriche e le aerografie più notevoli di questo primo periodo americano (le rayografie e le fotografie saranno esaminate più avanti), dobbiamo tornare al 1913 e alla breve stagione di Ridgefield (1913-1915), un villaggio di artisti e scrittori situato dall'altra parte del fiume Hudson rispetto a Manhattan. Per Man Ray, Ridgefield rappresentò un "ritorno alla natura". *Walden, or Life in the Woods* (*Walden o la vita nei boschi*) di Thoreau, edito sessant'anni prima, esercitava sulla gioventù non conformista lo stesso fascino che continua a esercitare oggi, e lo stesso si può dire di *Leaves of Grass* (*Foglie d'erba*, 1855) di Walt Whitman. Whitman era a quell'epoca uno fra i poeti preferiti di Man Ray. A Ridgefield Man Ray conobbe, nel 1913, Adon Lacroix (pseudonimo della poetessa Donna Lecœur), e poi, due anni dopo, Marcel Duchamp. Adon Lacroix era la moglie divorziata di Adolf Wolff, scultore anarchico e buon amico di Man Ray. L'anno seguente avrebbe sposato Man Ray.

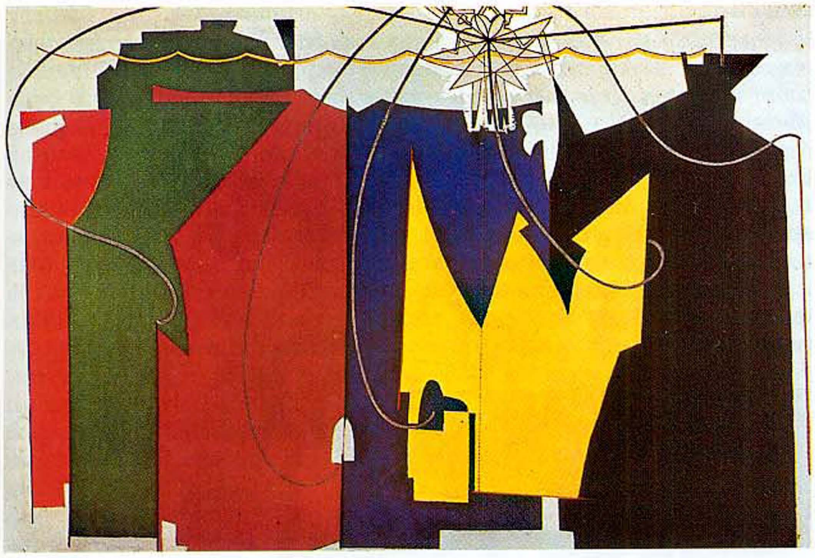


La casa di Man Ray a Ridgefield divenne presto luogo d'incontro di pittori, poeti, musicisti, giocatori di scacchi e radicali. Fra i poeti che arrivavano la domenica c'erano William Carlos Williams, che a quell'epoca faceva il medico nei pressi di Ridgefield, e Alison Hartpence. Hartpence ebbe una parte importante nell'esordio di Man Ray. Era un consulente di Charles Daniel, un ex proprietario di bar che alla fine dell'anno aprì la Daniel Gallery con lo stesso Hartpence come direttore. Alla Daniel Gallery Man Ray tenne la sua prima personale due anni dopo, nel 1915.

Ritratto di Alfred Stieglitz (1913) è probabilmente la prima tela dipinta dopo l'Armory Show e tradisce l'impatto dello stile cubista rivelato a Man Ray dall'esposizione. *Il villaggio* (1913), composizione originale e limpida, di nuovo in stile cubista, è un'altra dimostrazione dell'indipendenza di Man Ray da canoni costituiti, per quanto prestigiosi potessero essere. Mentre la tavolozza cubista era ristretta a ombre neutre, e i soggetti erano perlopiù nature morte ridotte a linee e piani astratti, il *Ritratto di Alfred Stieglitz* è un'immagine vigorosa e realistica, e *Il villaggio* è un'interpretazione lirica e ricca di colore del paesaggio che Man Ray poteva vedere dalla sua finestra a Ridgefield.

Una volta padroneggiato uno stile, cessava il piacere della novità e Man Ray passava rapidamente a un altro. In *Adon Lacroix dormiente* (1913) tornò a un trattamento realistico. Il *Doppio ritratto* (1913) rivela ancora un altro cambiamento di stile. In questo dipinto Man Ray operò una sovrapposizione della vista di fronte e di profilo di due volti. Il profilo era il proprio, il viso visto di fronte era quello di Adon Lacroix. I dipinti del periodo "trasparente" di Picabia, nei quali si trova il medesimo espediente, risalgono a un decennio dopo.

I quadri dell'anno seguente rivelano una minore varietà stilistica: a quell'epoca Man Ray abitava a Ridgefield da un anno e la



A sinistra:
La ballerina sul filo si accompagna con le sue ombre (1916); New York, The Museum of Modern Art.

Qui sotto:
Man Ray 1914 (1914); Chiddingly, East Sussex, The Roland Penrose Foundation.

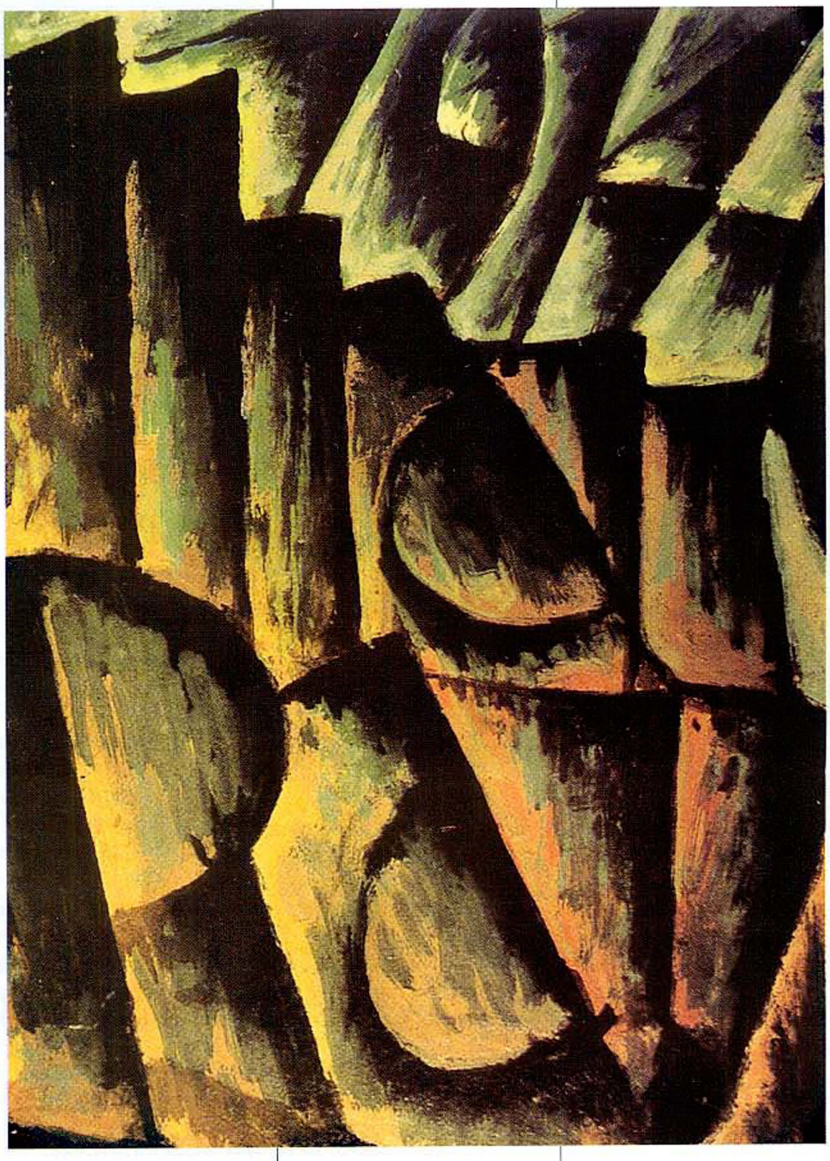
sua maggiore stabilità si riflette in una più accentuata compostezza stilistica. Hartpence, inoltre, gli aveva raccomandato di lavorare con impegno e di preparare un numero di quadri sufficiente per la mostra che si sarebbe tenuta da Daniel nel 1915. *Ramapo Hills* (1914), *Cinque figure* (1914) e *Gli amanti* (1914) sono tutti in una gamma di colori fauve e manifestano una preoccupazione comune per una resa vigorosa dei volumi.

La medesima gamma di colori – blu, rossi, grigi – e lo stesso trattamento dei volumi si trovano nel più grande e impegnativo dipinto di Man Ray di quello stesso anno, *AD MCMXIV*, anche questo un prodotto dell'immaginazione. Man Ray stava leggendo scritti su Paolo Uccello, le riproduzioni delle cui scene di battaglia lo avevano impressionato e gli avevano ispirato il soggetto del dipinto.

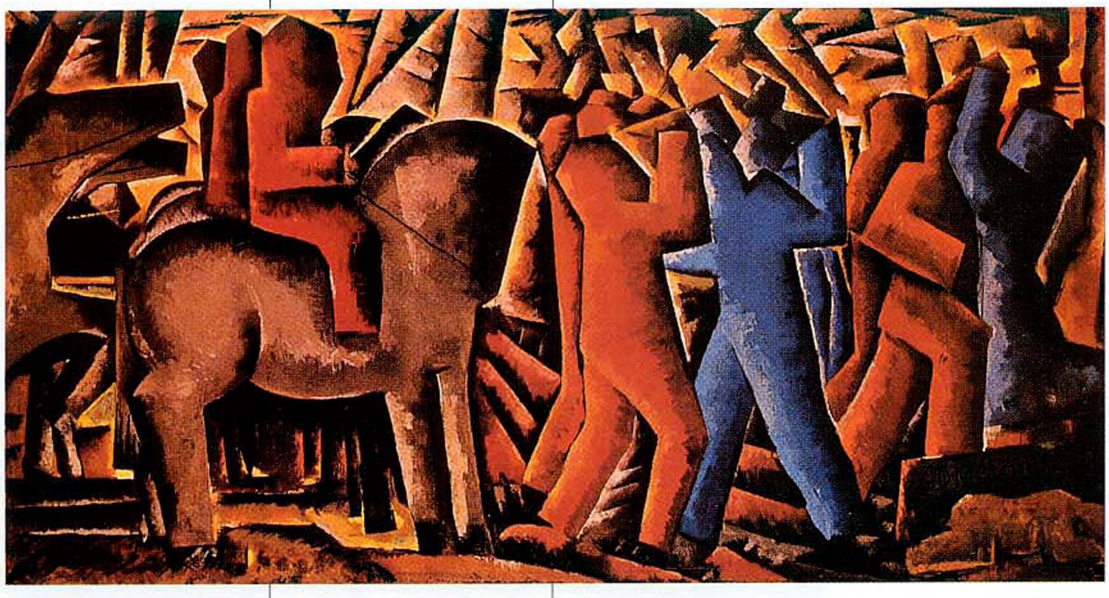
Circa un mese dopo che Man Ray aveva iniziato *AD MCMXIV*, in Europa scoppiò la guerra. Adon Lacroix fu colpita dalla qualità profetica del dipinto e suggerì il titolo *Guerra*.

Una data, 1914, e il suo nome e cognome costituiscono l'unico soggetto del successivo dipinto, *Man Ray* (1914). In *Man Ray* i numeri della data, inclinati verso destra, poggiano come nubi sulla formazione rocciosa a due piani composta dalle lettere di «Man» collocate al di sopra delle lettere di «Ray», inclinate verso sinistra. A prima vista si percepisce un paesaggio in stile cubista, reso in soffuse tonalità azzurre e rosa e solo a un'osservazione più attenta si distinguono numeri e lettere, data e nome. È questo il primo dipinto dada di Man Ray e il suo aspetto di scherno è compendiato nell'osservazione: «In un quadro, non conta soprattutto la firma?» Trent'anni dopo, Man Ray trasformò in un tema architettonico la data 1944; e nel 1974 – ancora con un salto di trent'anni – lavorò a una terza variazione sullo stesso tema.

Un trattamento "elementare" appare nel *Totem* (1914) dove vediamo un busto torreggiante su alte colline che lo circondano. Questo quadro contrassegnò il passaggio a uno stile che sarebbe



Qui sotto:
AD MCMXIV (1914); Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.



Per *AD MCMXIV* Man Ray si ispirò alle scene di battaglia dipinte da Paolo Uccello, che lo avevano enormemente impressionato. Molti anni più tardi scrisse: «Tutti i creatori vengono influenzati se prendono coscienza di ciò che è stato fatto prima di loro. In caso contrario sarebbero ingenui o primitivi come i pittori della domenica». E ancora: «Per anni gli antichi maestri sono stati una fonte di ispirazione per me quando ero studente: Paolo Uccello e Leonardo, gli investigatori; Bruegel e Bosch, i surrealisti del loro tempo».

stato tipico dei dipinti del 1915. «Benché nella serie di quadri che dipinsi quell'anno ci fosse un suggerimento di volumi, decisi, dopo avere concluso questa serie, di lavorare in un modo più bidimensionale, rispettando la superficie piana della tela[...]. Modificai completamente il mio stile, riducendo le figure umane a forme piane disarticolate. Dipinsi anche alcune nature morte di colori piani soffusi, scegliendo con cura soggetti che non avessero in sé alcun interesse estetico. Abbandonai ogni idea di composizione, di cui mi ero occupato in precedenza, nella parte anteriore della mia formazione, e la sostituii con l'idea di coesione, di unità e di una qualità dinamica, come in una pianta che cresce. Fu una sensazione più che un'idea veramente analizzata, ma era quanto bastava per giustificare in misura sufficiente la nuova tendenza; l'impulso emotivo era forte come sempre».

Nel mese di novembre del 1915 Man Ray tenne la sua prima personale, alla Daniel Gallery a New York. Le reazioni dei critici furono ostili – erano tempi difficili per le avanguardie – e le vendite furono zero. Man Ray si era già rassegnato a un altro anno di sforzi e di economie in campagna, quando Arthur J. Eddy – un ricco collezionista che era stato il primo acquirente di un Renoir in America e che aveva scritto un libro sui postimpressionisti e sui cubisti – si recò da Daniel, alcuni giorni dopo la chiusura della mostra. Scelse sei quadri, per i quali offrì duemila dollari. Questa vendita fu la salvezza. Man Ray ne aveva avuto abbastanza del ritorno alla natura e vide la possibilità di sottrarsi a un terzo duro inverno in campagna. Trovò uno studio a New York, al quinto piano di un vecchio edificio in mattoni nella Lexington Avenue, di fronte alla Grand Central, e vi si trasferì immediatamente.

Dopo i due anni di intenso lavoro in campagna, durante i quali aveva interpretato – in rapida successione e apportandovi modifiche proprie – gli stili d'avanguardia del momento (cubismo, fauvismo, astrattismo), Man Ray sentì il bisogno di una pausa. Durante l'ultimo anno trascorso in campagna aveva cominciato a investigare le possibilità espressive della fotografia e del collage e ora si sentiva pronto a proseguire questa esplorazione. La massima parte delle sue opere del 1916 furono in effetti collage o assemblage. Quest'anno segnò l'inizio di un intenso periodo di lavoro innovativo, nel corso del quale inventò una nuova tecnica, la pittura con l'aerografo, e si spinse più avanti di qualsiasi altro artista del tempo nell'arte dell'assemblage.

La *Ballerina sul filo*, il quadro più importante e più grande dipinto da Man Ray nel 1916, fu anche all'origine della serie di collage *Porte girevoli*. Il dipinto (che fu esposto l'anno seguente, in febbraio, nella prima mostra degli Indipendenti, e che si trova ora nella collezione permanente del Museum of Modern Art a New York), dimostra quanto l'immaginazione di Man Ray lo portasse lontano dal modello originale, una funambola da lui vista in uno spettacolo di varietà. La *Ballerina sul filo* dette a Man Ray anche l'idea delle sue aerografie. *Porte* e *Ballerina* derivavano dalla riluttanza di Man Ray a sciupare qualsiasi cosa, fosse pure un pezzetto di carta. Nelle *Porte girevoli* gli studi di carta dai vivaci colori delle posizioni acrobatiche della ballerina acquistano autonomia e una validità indipendente.

La riluttanza di Man Ray a dedicarsi esclusivamente alla pittura fu incoraggiata senza dubbio dall'amicizia con Duchamp. Man Ray mi disse: «A quell'epoca avevo già messo da parte i pennelli e stavo dipingendo esclusivamente con spatole, ma non ero ancora soddisfatto; desideravo trovare qualcosa di nuovo, qualcosa che mi consentisse di fare a meno di un cavalletto, dei colori e di tutti gli altri arnesi del pittore tradizionale. Quando scoprii l'aerografia fu una rivelazione: era magnifico poter dipingere un quadro senza neppure toccare la tela: era un'attività cerebrale pura. Era anche come dipingere in 3-D; per ottenere l'effetto desiderato non c'era altro da fare che avvicinare o allontanare l'aerografo dalla tela. Un'altra cosa che mi piaceva in tale procedimento era il carattere spontaneo della composizione. L'effetto veniva ottenuto istantaneamente e non era più possibile apportare correzioni in un secondo tempo; era come sparare con un fucile: o colpisci il bersaglio o lo manchi! Riflettendoci, era una pittura quasi automatica. Ero più interessato all'idea che volevo comunicare che non all'estetica della pittura e questo era un modo per esprimere le mie idee più rapidamente che con un dipinto. Stavo già cercando di allontanarmi dalla pittura di tipo tradizionale».

Suicidio (1917), uno dei primi dipinti eseguiti da Man Ray con l'aerografo, è connesso alla crisi spirituale di cui l'artista soffrì nel 1917. Le reazioni della critica alle sue due prime mostre alla Daniel Gallery erano state ostili e i suoi rapporti con Adon Lacroix stavano attraversando un momento difficile. Era molto depresso e considerò seriamente l'idea di abbandonare tutto, di suicidarsi.

Alla sua terza personale da Daniel (17 novembre - primo dicembre 1919), Man Ray espose i dieci collage della serie *Porte girevoli* e diciassette aerografie. Il suo interesse pressoché esclusivo per la pittura eseguita con l'aerografo, per gli assemblage e per la fotografia sarebbe continuato fino al luglio 1921, quando si imbarcò a New York per la Francia.

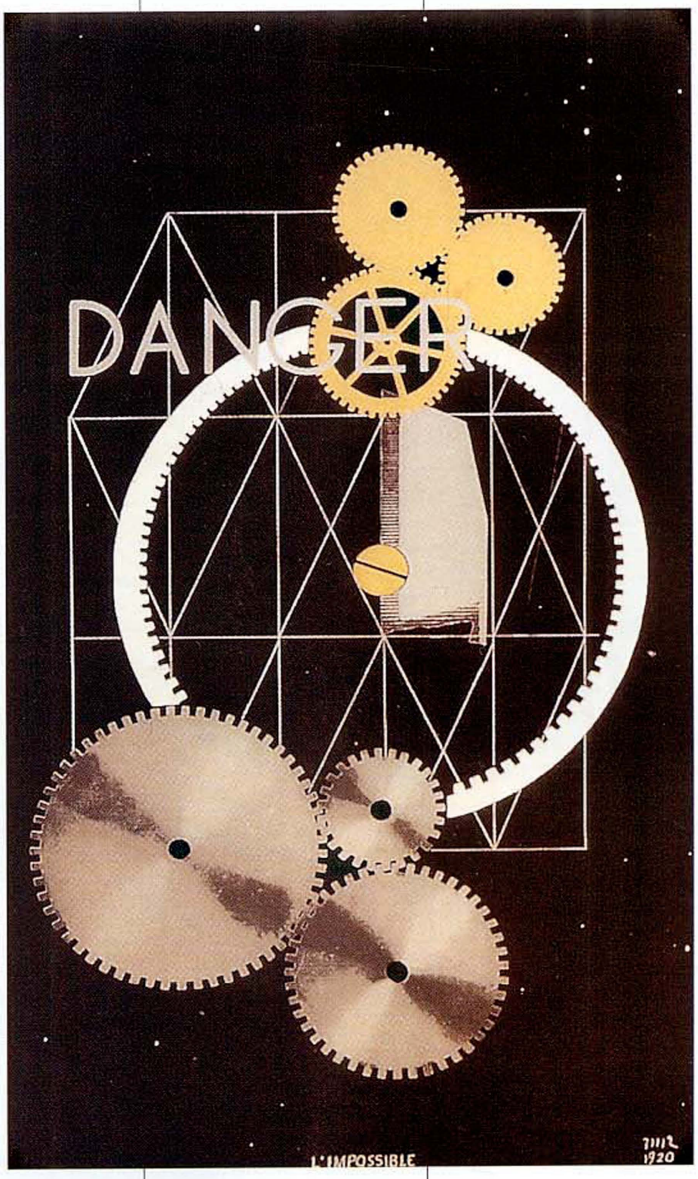
Draller (1918) è una reazione al lirismo della *Ballerina sul filo*. In questo caso Man Ray usò una chiave inglese come maschera per ottenere un'irreale figura meccanomorfica. In *Il mio primo nato* (1919) il soggetto del dipinto è, ironicamente, lo strumento usato per ottenerlo: la pompa, il cilindro ad aria compressa e il tubetto di gomma nel quale la punta dell'aerografo è innestata quasi come il pennino sulla cannuccia di una penna. L'anno 1919 rappresentò il culmine del breve periodo di attività di Man Ray con l'aerografo. Dopo averlo usato per un paio d'anni, padroneggiava a tal punto il nuovo mezzo da non saper resistere alla tentazione di usare come mascherina tutto ciò che lo circondava nel suo studio. I risultati venivano raggiunti molto più prontamente che con la pittura tradizionale ed erano più gratificanti di una semplice fotografia, dove la rielaborazione del modello è quasi nulla.

La passione di Man Ray per i concerti, il jazz e i musical si riflette nei soggetti di alcune fra le composizioni più libere e più colorate di quest'anno, per esempio *Jazz* (1919) o *Seguidilla* (1919), ispirata da un musical spagnolo.

Nel 1920 Man Ray disegnò il suo primo gioco di scacchi e dedicò la massima parte delle restanti energie a collage e assemblage. Ora che il suo entusiasmo per l'aerografo si smorzava, andava passando dalle sculture e dai collage più semplici degli anni precedenti ad assemblage più complessi.

Danger/ Dancer (1920) è uno fra i suoi ultimi dipinti con l'aerografo. In quest'opera fa la sua comparsa in un'aerografia un elemento tridimensionale (un insieme di ingranaggi). Di qui fu breve il passo all'uso di elementi tridimensionali utilizzati a sé, con gli esiti innovatori notati in precedenza.

Qui sotto:
Danger/Dancer (1920);
aerografia su vetro.



Il nuovo mondo: Parigi (1921-1940)

MAN RAY sbarcò a Le Havre il 14 luglio 1921 per prendere parte a una rivoluzione iconoclastica che era già in corso. Esattamente tre anni prima, il 14 luglio 1918, Tristan Tzara aveva letto a Zurigo il primo manifesto dada. Nel 1924 André Breton avrebbe pubblicato il primo manifesto surrealista. Man Ray arrivò a Parigi quando il dadaismo stava avviandosi alla fine e il surrealismo – che era nell'aria ancor prima della pubblicazione dei primi scritti automatici di Breton e di Soupault, nell'autunno del 1919 – stava cristallizzandosi attorno ai poeti Breton, Soupault, Aragon, Péret, Eluard e agli artisti Arp, Duchamp, Max Ernst e Masson.

Man Ray fu accolto alla Gare Saint-Lazare da Marcel Duchamp, che gli aveva prenotato una stanza in un tranquillo alberguccio in rue des Boulainvilliers, a Passy: la stanza appena lasciata libera da Tristan Tzara, che era partito per una vacanza estiva nel Tirolo. Più tardi, nel corso della stessa giornata, Duchamp lo condusse al Café Certa, dove i suoi nuovi giovani amici erano soliti incontrarsi prima di pranzo.

Nel corso dello stesso anno, Man Ray tenne la sua prima mostra in Europa alla Librairie Six, una piccola libreria di proprietà di Philippe Soupault. Il catalogo della mostra comprendeva testi di molti fra i nuovi amici di Man Ray, che erano anche i principali dadaisti parigini; lo stesso Man Ray vi scrisse alcune righe umoristiche descritte come «pensieri sull'arte». Oltre alle varie dichiarazioni, un'estrosa nota biografica offriva l'informazione che «Non si sa più dove il signor Ray sia nato. Dopo una carriera di commerciante di carbone, plurimilionario e presidente di un trust di chewing-gum, ha deciso di accettare l'invito dei dadaisti di esporre a Parigi le sue tele più recenti». La mostra comprendeva molte fra le opere più rappresentative eseguite da Man Ray a New York e copriva tutti gli aspetti della sua attività.

Ma erano tempi difficili per l'avanguardia; la mostra di Max Ernst che si era tenuta l'anno prima alla galleria Au Sans Pareil di Parigi era stato un fiasco completo e la personale di Man Ray subì la stessa sorte. Non si vendette nulla.

La tirannia dello spazio, e le esigenze editoriali, non mi permettono di illustrare come vorrei le numerose opere di questo fertile periodo della vita di Man Ray, e dovrò quindi limitarmi a soffermarmi soltanto su quelle più note e significative.

Fu alla mostra della Librairie Six che fece la sua prima comparsa il celebre ferro da stiro sul quale Man Ray aveva incollato una fila di quattordici chiodi, intitolandolo *Cadeau* (*Dono*, 1921). *Dono* è un tipico prodotto dell'umorismo a doppio taglio di Man Ray. Non

Nella pagina a fianco:
Dono
(1921-1963);
ferro da stiro
e chiodi;
Gerusalemme,
Israel Museum
(Donazione
Arturo Schwarz).

Qui sopra:
fotografia del 1921
in cui si vedono
da sinistra a destra
sulla linea di fondo:
Paul Chadourne,
Tristan Tzara,
Philippe Soupault,
Serge Charcoune;
davanti: Man Ray,
Paul Eluard, Jacques
Rigaut, Mick
Soupault, Georges
Ribémont-Dessaignes.

Genesi, scomparsa e ricostruzione di un'opera d'arte

OGGETTO DA DISTRUGGERE

Il monotono ticchettio del metronomo sembrava contraddire l'idea che la scultura è muta. «Il metronomo, questo piccolo strumento che fa del rumore per i musicisti, è la prima musica readymade, è musica primitiva».

Man Ray mi disse: «Avevo accanto a me un metronomo, che mettevo in moto quando dipingevo, come il pianista lo mette in moto quando comincia a suonare: il suo ticchettio regolava la frequenza e il numero delle mie pennellate. Quanto più esso era veloce, tanto più velocemente dipingevo; se il metronomo si fermava, sapevo di avere dipinto troppo a lungo, che stavo ripetendomi, che il mio lavoro non era buono e che lo avrei distrutto. Un pittore ha bisogno di un pubblico; perciò fissai con un fermaglio la fotografia di un occhio al pendolo del metronomo, per crearmi l'illusione di essere osservato mentre dipingevo. Un giorno che decisi di non accettare il verdetto del metronomo, il silenzio fu intollerabile e poiché lo avevo intitolato, con una certa premonizione, *Oggetto di distruzione* [sic], lo feci in pezzi».

Il secondo metronomo di Man Ray fu *creato* muto. Era un disegno, riprodotto nel 1932 nel numero speciale di "This Quarter" dedicato al surrealismo, con la didascalia: «Ritagliate l'occhio dalla fotografia di una persona che è stata amata ma che non si fa più vedere. Fissate l'occhio al pendolo di un metronomo e regolate la massa in modo da ottenere il tempo desiderato. Fatelo andare fino al limite della sopportazione. Poi, impugnato un martello, cercate di distruggere il tutto con un solo colpo ben assestato». Queste istruzioni amare potrebbero essere state motivate dall'identificazione del metronomo con una persona non più amata. Nel 1932 Lee Miller e Man Ray si lasciarono e l'occhio della fotografia applicata al pendolo del metronomo era stato per qualche tempo quello di Lee Miller.

Quando Man Ray lasciò Parigi nel 1940 per fare ritorno in America, il metronomo, che nel frattempo era stato rifatto per essere incluso in esposizioni surrealiste, andò perduto. Man Ray intitolò perciò *Oggetto perduto* la nuova versione eseguita nel 1945 per la mostra alla galleria di Julien Levy, a New York. Un errore tipografico trasformò il titolo da *Lost Object* (*Oggetto perduto*) in *Last Object* (*Ultimo oggetto*) e poiché il metronomo era di fatto l'ultima versione dell'originale del 1922, Man Ray accettò il nuovo titolo. I sentimenti di Man Ray nei confronti di questo oggetto non mutarono col tempo. Nel catalogo per la mostra da Levy, egli scrisse: «*Ultimo oggetto* o *Oggetto di distruzione*. È ancora un mio sentito desiderio, un giorno, mentre l'occhio sta ticchettando durante una conversazione, sollevare il martello e, con un colpo ben assestato, demolire completamente il metronomo». L'invito implicito nel metodo del metronomo fu preso alla lettera nel marzo 1957, quando una plebaglia di giovani fascisti distrusse questo oggetto durante l'esposizione retrospettiva dada alla Galerie de l'Institut a Parigi.

L'anno seguente Daniel Spoerri suggerì di farne un'edizione. Man Ray accolse con favore l'idea e l'*Oggetto da distruggere* si trasformò nell'*Oggetto indistruttibile* (1958). «Sarebbe molto difficile distruggere tutti e cento i metronomi, ora», osservò.

Un metronomo è una sorta di cuore esterno e, come il nostro cuore interno, divide il tempo in periodi più o meno lunghi, a seconda delle nostre emozioni e dei nostri desideri. In un certo senso il metronomo dà a chi lo usa l'illusione di aver dominato il tempo, di controllare la velocità del suo corso. Se il metronomo si ferma, si fermerà anche il corso del tempo? Nel nostro inconscio questa illusione diventa una realtà, nello stesso modo in cui in poesia gli orologi fermati rappresentano la morte o la sospensione del tempo.

Quest'idea è implicita nei diversi titoli dati al metronomo: *Oggetto da distruggere, Oggetto indistruttibile, Motivo perpetuo.*

Nel primo titolo la distruzione del metronomo implica la distruzione del tempo. Come ci ricordò Einstein: «È il regolo a creare lo spazio, è l'orologio a creare il tempo». Il risultato di quest'operazione fu tanto un "oggetto indistruttibile" quanto un "motivo perpetuo" (ossia un Man Ray indistruttibile e perpetuo).

A destra:
Oggetto indistruttubile (1923-1933-1963) già *Oggetto da distruggere* (1922-1923); metronomo e fotografia di occhio; Gerusalemme, Israel Museum (Donazione Arturo Schwarz).

Nella pagina a fianco:
Bersaglio universale (1933); destinato all'Israel Museum di Gerusalemme (Donazione Arturo Schwarz), rubato e non ancora rinvenuto.

Un'opera e il suo significato

BERSAGLIO UNIVERSALE

Benché apparentemente arbitraria, la scelta degli elementi che entrano nella composizione *Mire universelle* (*Bersaglio universale*) rivela una pulsione inconscia del pensiero di Man Ray. Freud sottolinea che «non esiste nulla di arbitrario, di indeterminato nello psichico». È altrettanto impossibile scegliere arbitrariamente gli oggetti per un assemblage come è impossibile pronunciare numeri o parole in modo veramente casuale, ossia numeri o parole che non abbiano una connessione con l'inconscio.

La presenza fisica di Man Ray, in questo assemblage, è suggerita sia dagli strumenti del suo lavoro (i diagrammi fotografici) sia dalla mano in primo piano. La sua propensione a identificarsi con la mano è già stata sottolineata nel capitolo precedente. Il fatto che in questo assemblage la mano sia quella di una donna conduce a considerazioni più interessanti. L'avambraccio nell'assemblage è amputato: un simbolo universale della castrazione. Che Man Ray provasse desideri di espiazione derivanti da una pulsione inconscia all'incesto non sorprende se ricordiamo che due volte nella sua vita nutrì desideri incestuosi. Nell'infanzia l'oggetto di questi desideri fu la sorella Dorothy, come Man Ray confessa francamente nella sua autobiografia; in gioventù questi desideri furono diretti su Esther, la figlia di primo letto della moglie.

In questo assemblage la sorte di Man Ray è condivisa dalla sorella – rappresentata tre volte (e tre è il numero di Eros) sotto forma delle tre Grazie –, che è anch'essa mutilata, dato che le tre Grazie sono prive di testa. Le implicazioni creative della mutilazione sono sottolineate dal significato mitologico delle Grazie, le quali erano dee greche della fecondità. Il concetto che la donna sia la fonte di ogni creazione artistica – un concetto antico quanto l'"homo poeticus" – è una nozione chiave anche nel surrealismo.

Altrettanto interessante è l'analisi dei tre solidi geometrici collocati fra la mano di Man Ray e il corpo della sorella. Non è necessario commentare il manifesto simbolismo fallico dei tre corpi eretti puntati in direzione dei genitali di Dorothy, né è necessario insistere sull'altrettanto manifesta ambivalenza di tale simbolismo; gli spigoli acuti del prisma esagonale e della piramide, oltre che il vertice acuminato della piramide e del cono, recano un'implicita minaccia di castrazione. Sulla base superiore del cilindro Man Ray incollò un cono, il quale compendia in modo del tutto appropriato il simbolismo derivante dalle tre figure geometriche di quest'assemblage. Il cono deriva in effetti dal cerchio, dal triangolo e dalla piramide. Non è soltanto un simbolo di individuazione o di unità psichica: nella tradizione indiana il cono è il segno della Yoni, i genitali femminili, e il simbolo della Śākti: il principio femminile. Nella mitologia cananea, il cono è il simbolo di Astarte, la dea dell'amore e della fecondità corrispondente all'assira Ištar, all'ebraica Aštoreth e alla greca Afrodite. Ovviamente Man Ray non era consapevole a livello cosciente del simbolismo geometrico esoterico delle figure solide da lui usate. Jung conferma che «si possono dipingere quadri molto complessi senza avere la minima idea del loro vero significato». E se tutte queste analogie possono sembrare forzate, ci sia consentito di ricordare l'ammonimento dello stesso Jung: «L'analogia è l'unico linguaggio inteso dall'inconscio».

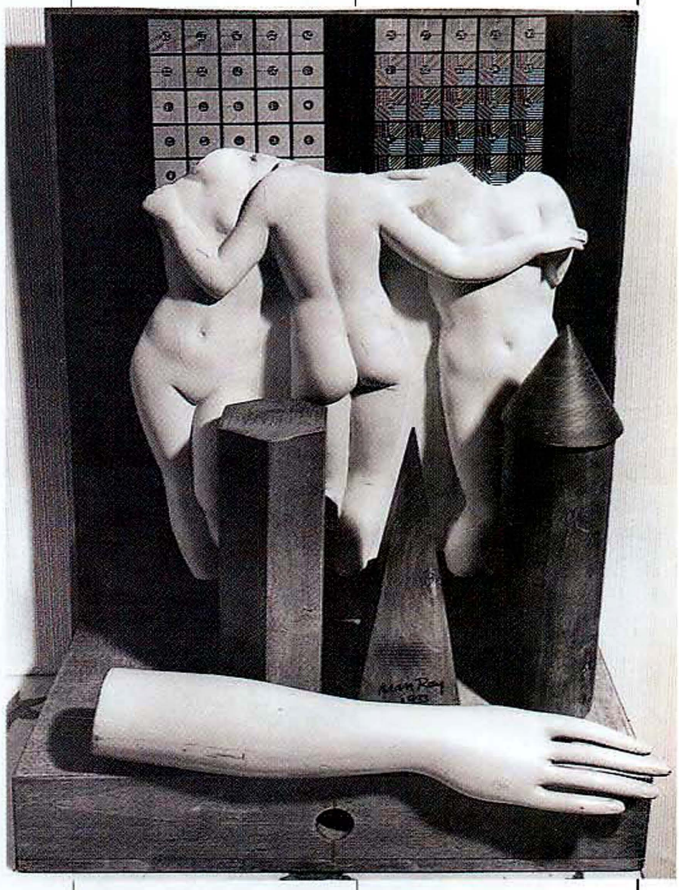
Abbiamo lasciato in fondo una considerazione che svela un altro aspetto complesso dell'atteggiamento di Man Ray verso l'oggetto d'amore: l'aspetto che ne richiede l'umiliazione. Di fatto le tre Grazie non soltanto sono decapitate ma sono destinate anche a fungere da bersaglio, come è implicito appunto nel titolo dell'opera. Per capirne le implicazioni sadiche è necessario capire non soltanto il significato più profondo del sadismo, ma anche l'atteggiamento di Man Ray e dei surrealisti nei confronti di quest'inclinazione naturale.

A proposito del marchese de Sade, Man Ray mi disse: «Ammiro quest'uomo che trascorse in carcere ventisette anni della sua vita per le sue convinzioni. Nella sua cella, alla luce di una candela, usando la sua immaginazione e una penna d'oca, scrisse la difesa più appassionata dell'individualismo e della libertà. Così facendo, rivelò un tratto universale del nostro carattere, un tratto che soltanto l'ipocrisia e il puritanesimo si rifiutavano di riconoscere. Sade ci aiutò a capire noi stessi».

In effetti la filosofia del marchese de Sade – che Man Ray cominciò a leggere negli anni Venti – ebbe su di lui un'influenza non meno grande di quella del fratello spirituale dello stesso Sade, Lautréamont. Il "divino marchese" fu l'oggetto di discussioni appassionate negli ambienti dei surrealisti.

L'inclusione di solidi geometrici in *Bersaglio universale* potrebbe essere stata dettata anche da un'associazione che ci riporta alla giovinezza di Man Ray, agli anni in cui studiava disegno architettonico. Tali solidi venivano usati a scuola nell'insegnamento della prospettiva. Se ricordiamo che proprio in tale periodo l'inclinazione incestuosa di Man Ray fu più forte, non possiamo stupirci per la persistenza del ricordo inconscio.

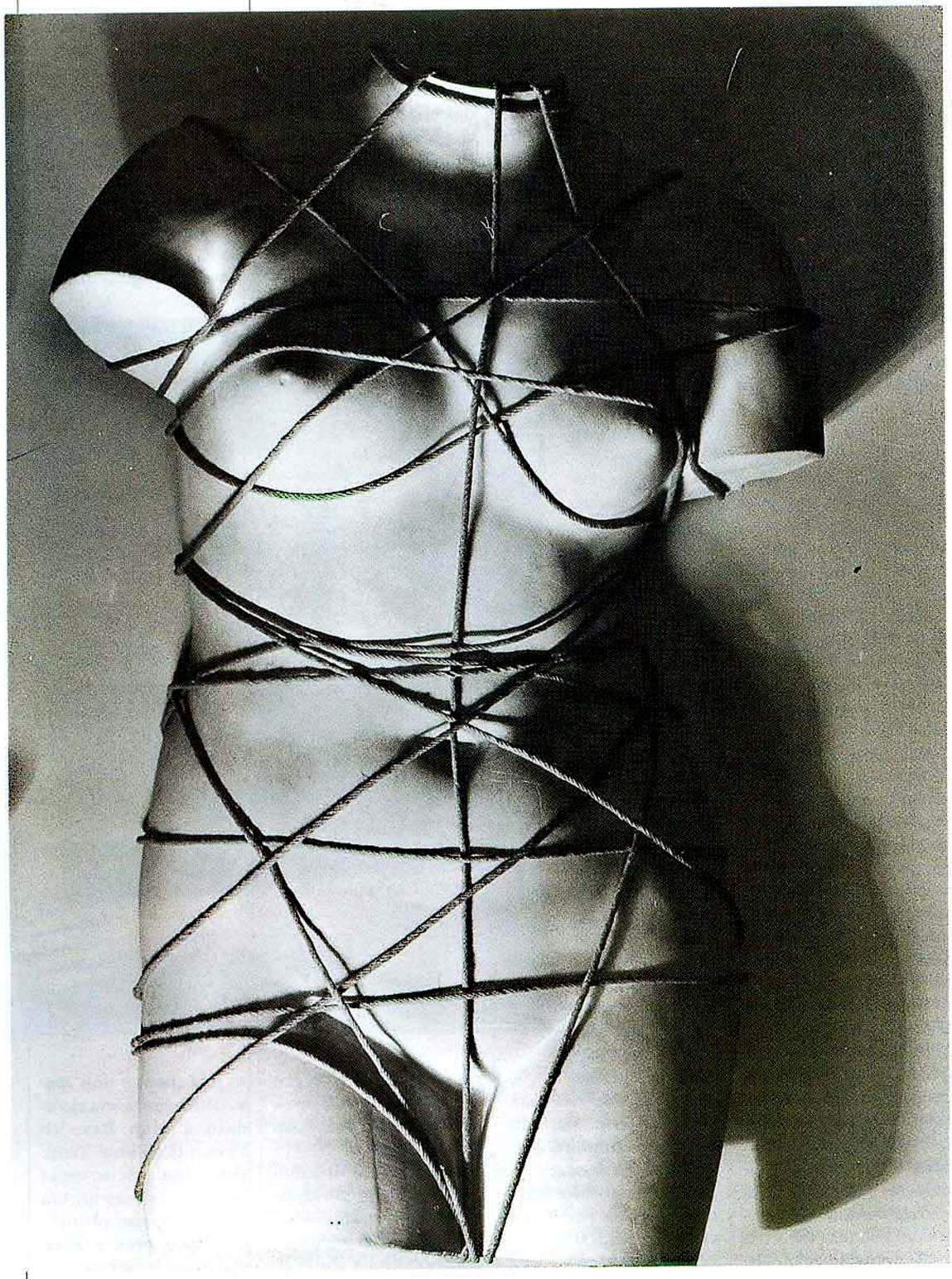
La disposizione delle tre Grazie prive di testa in quest'opera rievoca anche i baracconi delle fiere francesi in cui il pubblico era invitato ad abbattere, col lancio di palle, la testa di sagome umane raffiguranti spesso una sposa e uno sposo. Duchamp aveva ricordato a Man Ray, all'inizio degli anni Venti, che il tema della sposa nel *Grande vetro* gli era stato suggerito proprio dalle spose prese a bersaglio in tali baracconi.



Qui sotto:
Venere restaurata (1936); assemblage: calco in gesso, spago.

c'è bisogno di insistere sulle sue implicazioni sadiche. Il suo aspetto erotico è invece rivelato dall'osservazione di Man Ray. «Con questo ferro si può ridurre un abito in brandelli. Una volta lo feci, e chiesi a una bella ragazza di colore di diciotto anni di indossarlo per danzare. Nei movimenti del ballo il suo corpo traspariva attraverso i brandelli, era come un bronzo in movimento. Era veramente bello». Ma le intenzioni di Man Ray non si limitano a una semplice derisione della funzione del ferro da stiro, sono più sottili. Man Ray non distrugge mai, ogni volta modifica e arricchisce. In questo caso assegnò al ferro da stiro un nuovo ruolo, ruolo che intuiamo confusamente e che spiega probabilmente lo strano fascino dell'oggetto.

L'anno seguente, con l'altrettanto noto metronomo sull'asta



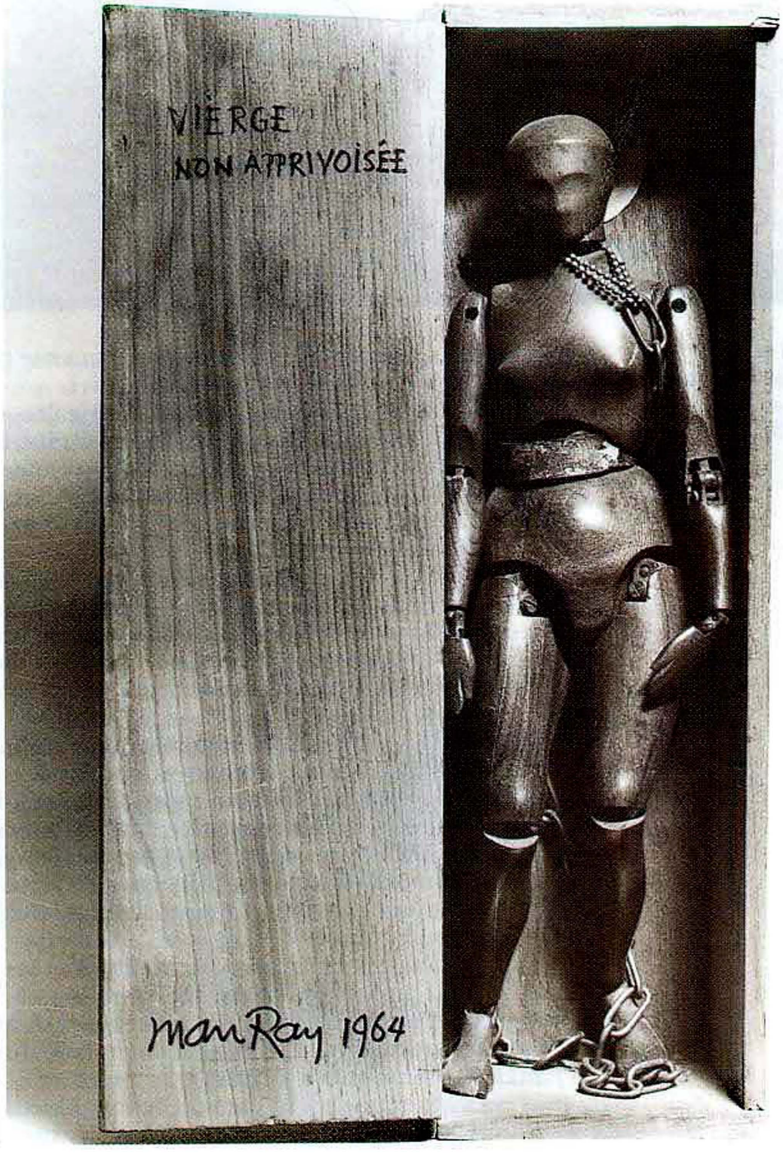
del quale aveva incollato la fotografia di un occhio, Man Ray crea uno dei suoi oggetti più popolari. Egli mi confidò che il rigore della musica di Bach aveva ispirato la prima variazione su un metronomo intitolato *Oggetto da distruggere* (1922). Quest'oggetto ricorre nell'opera di Man Ray a intervalli quasi regolari (dopo ventitre, tredici e altri tredici anni), con titoli diversi: *Oggetto perduto* (1945), *Oggetto indistruttibile* (1958) e *Motivo perpetuo* (1971).

Undici anni dopo, Man Ray crea uno dei suoi assemblage più complessi e pregno di significati: *Mire universelle* (*Bersaglio universale*, 1933). L'erotismo è un sentimento contraddittorio e complesso. Esso può implicare tanto l'esaltazione quanto l'umiliazione dell'amata. L'aspetto oscuro dell'erotismo è espresso in molti fra gli oggetti più belli di Man Ray, il primo dei quali è appunto *Bersaglio universale*. Qui il bassorilievo del gruppo decapitato delle tre Grazie – acquistato in un negozio specializzato in calchi in gesso di sculture classiche – fu appeso a una tavola di legno compensato sulla quale Man Ray incollò una serie di diagrammi usati dai fotografi per controllare la nitidezza dei loro obiettivi. Su un blocco di legno rettangolare ai piedi delle tre Grazie egli incollò tre strutture di legno verticali – un prisma esagonale, una piramide e un cilindro sovrastato da un cono –, elementi trovati anche questi in un negozio di forniture per artisti. Di fronte a questi esemplari di solidi geometrici egli inchiodò un avambraccio con mano di colore rosa, tratti da un manichino femminile per vetrina.

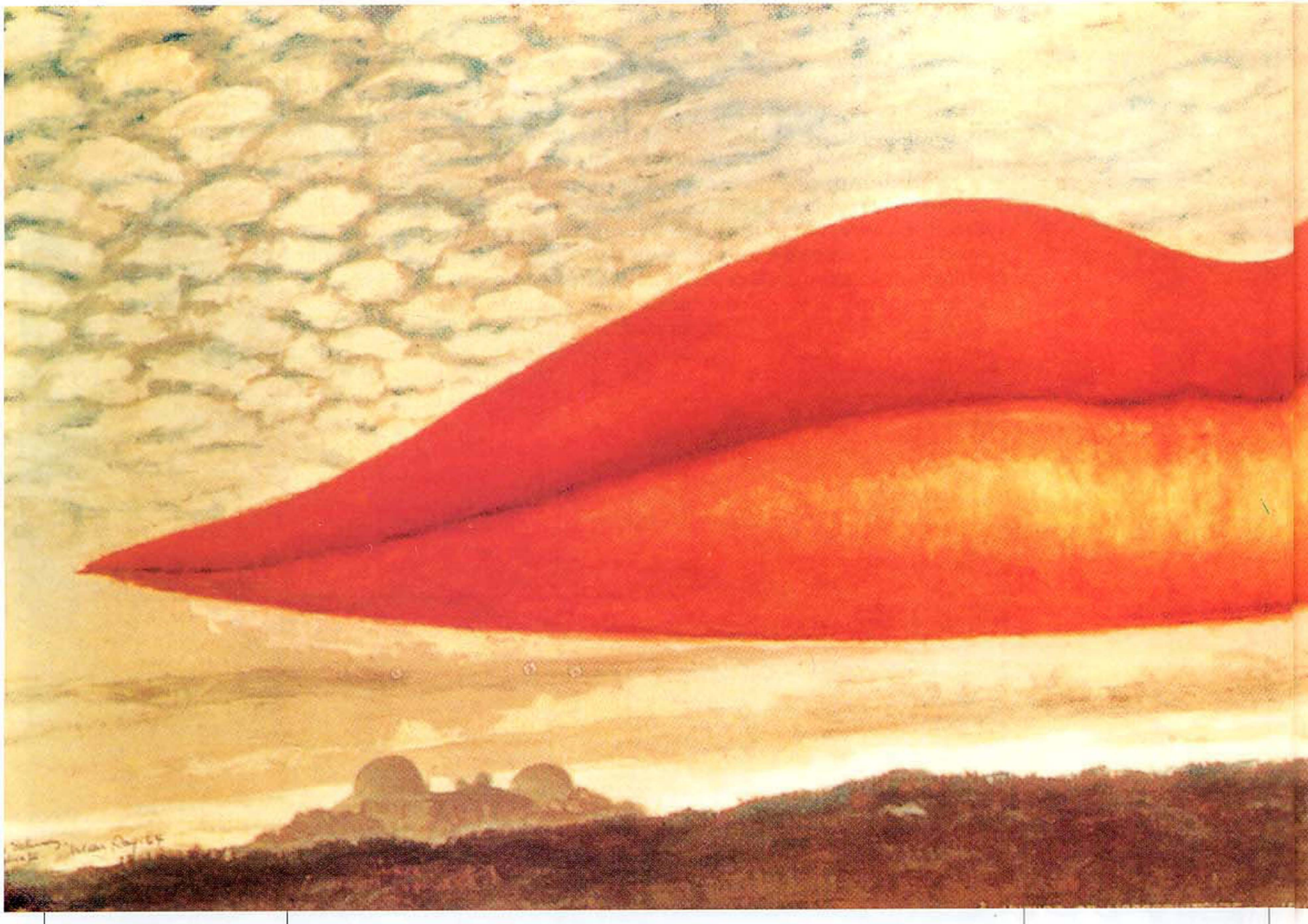
Le fantasie sadiche di Man Ray – evidenti in *Mire universelle* –

Qui sotto:
Ciò che manca a noi tutti (1935-1936); assemblage; Gerusalemme, Israel Museum (Donazione Arturo Schwarz).

Qui sopra:
Venere (1936); assemblage: calco di gesso e rete; Roma, Galleria nazionale d'arte moderna (Donazione Arturo Schwarz).



A destra:
Vergine non domata, (1964); assemblage, legno; Gerusalemme, Israel Museum (Donazione Arturo Schwarz).



Qui sopra:
All'ora dell'osservatorio. Gli amanti (1932-1934).

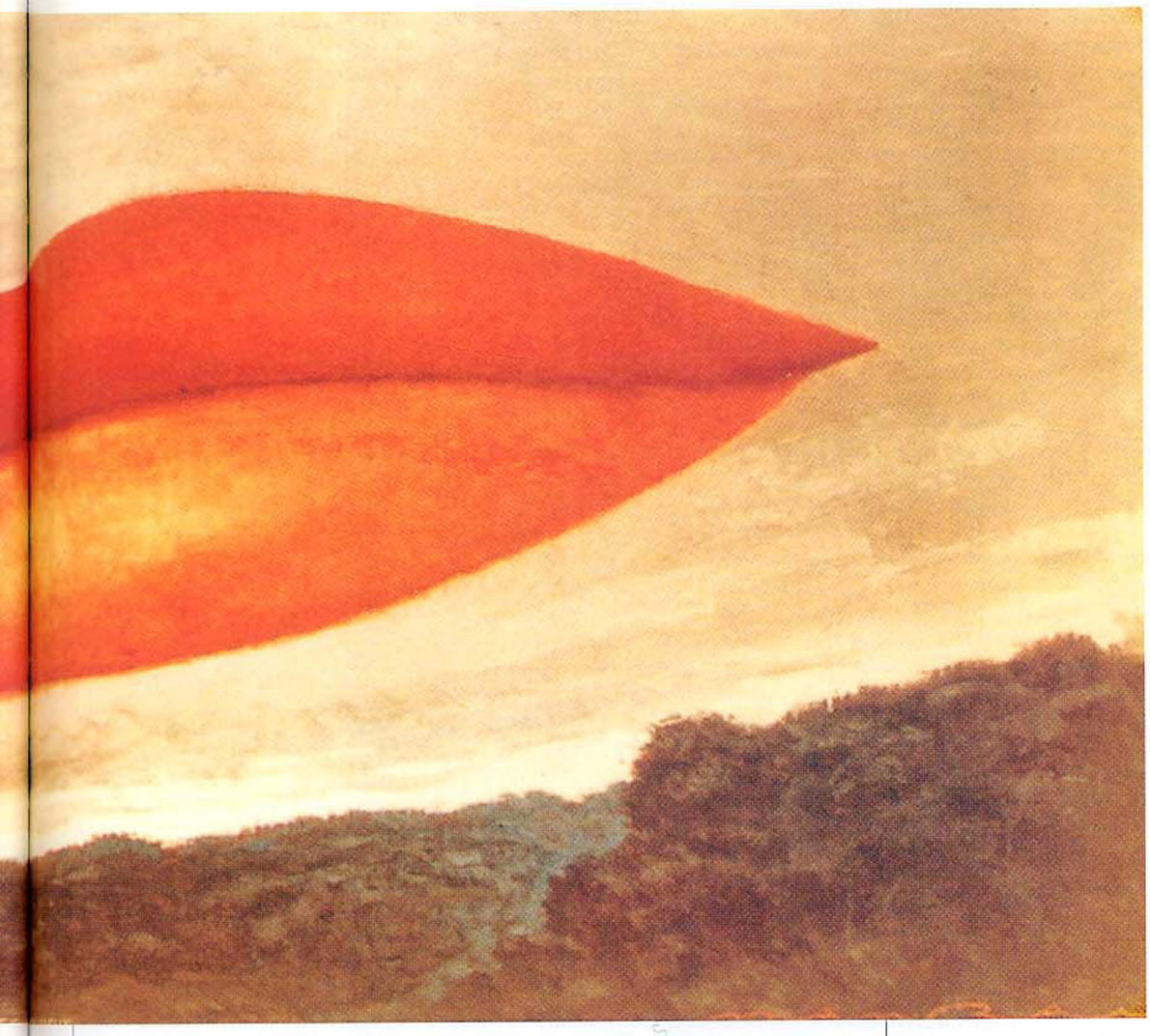
trovano un'espressione straordinariamente convincente in numerosi oggetti. Ricordiamo i più significativi.

In *Venere restaurata,* del 1936, il calco in gesso di una Venere (di nuovo priva di testa) è avvolto in un intrico di spago. Il misterioso oggetto antropomorfico nascosto da una coperta nell'*Enigma di Isidore Ducasse* è qui svelato e "restaurato" in tutta la sua perturbante nudità. Abbastanza stranamente, l'immagine non evoca la sottomissione femminile né lo spettatore si sente toccato dalla triste condizione di una vittima legata e indifesa. L'atmosfera erotica che emana dalla composizione è così intensa, e il grado di eccitazione così elevato, da portarci al di là di una partecipazione e di un'immedesimazione così simpatetiche. Ci troviamo di fronte non a una femmina sottomessa bensì a una bellezza trionfante, che asservisce più di quanto sia asservita.

In *Venere* (1937) la testa mancante della *Venere restaurata* è stata presa in una rete e trascinata sulla riva dei nostri desideri. In quest'oggetto è materializzata l'espressione bellezza "cattivante" (nel significato originario di asservire, far prigioniero).

Vergine domata del 1960 e *Vergine non domata* del 1964 sono di nuovo fantasie di schiavitù. In queste due opere i manichini di legno femminili (anche in questo caso modelli per artisti) sono incatenati in un cubicolo.

Ce que [sic] *nous manque à tous* (*Ciò che manca a noi tutti,* 1935-36) – una pipa d'argilla dal cui fornello sale una bolla di vetro iridescente – è uno fra gli oggetti più poetici di Man Ray. Con una differenza significativa, il titolo riecheggia la frase di Engels «Ciò che manca a tutti questi signori è la dialettica», una frase che Man Ray aveva visto stampata in caratteri cubitali sulla copertina di "La Révolution Surréaliste". «In verità avevo in mente non dialettica bensì



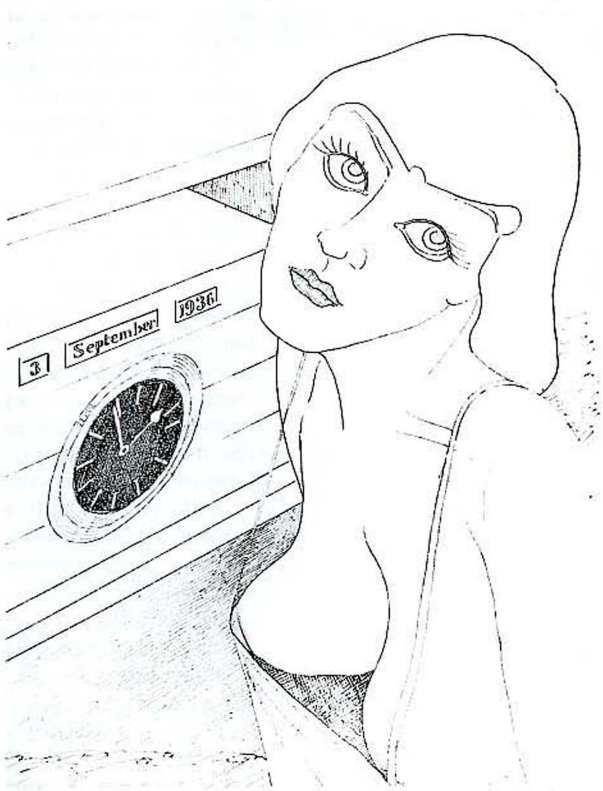
In basso:
Il 3 settembre 1936 (1936);
china.

Molti anni dopo Man Ray commentò in un'intervista i disegni della serie *Les mains libres*, molti dei quali furono eseguiti durante i viaggi a Londra, in Cornovaglia e in Francia nel 1936 e nel 1937: «Ho sempre accanto al letto un blocchetto per appunti con penna e inchiostro. Anche quando viaggio. Di sera, prima di addormentarmi se mi viene un'idea faccio immediatamente un disegno. E al mattino, quando mi sveglio, se ho fatto un sogno cerco di ricavarne immediatamente un abbozzo. Molti fra i disegni di *Mains libres* sono disegni di sogni».

"immaginazione"; ciò che manca a noi tutti è l'immaginazione», mi disse Man Ray. Quello che Kant designa come il «libero gioco» dell'immaginazione è assoggettato qui alle regole segrete di un rituale artistico inconscio. Il «libero gioco» è trasceso dal rigore implicito in una creazione artistica. Il gioco si fonda su regole e il rigore di queste regole determina l'aspetto terapeutico e liberatorio dell'attività. Il rigore dell'immaginazione è il carattere che contraddistingue l'intera produzione di Man Ray.

Alcuni dei più significativi dipinti parigini di Man Ray furono prodotti in due brevi periodi, nel 1932-1934 e nel 1938-1939: ricordiamo *All'ora dell'osservatorio. Gli amanti* (1932-1934), *Ritratto immaginario di D. A. F. de Sade* (1938), e *Bel tempo* (1939).

All'ora dell'osservatorio. Gli amanti è probabilmente la più nota fra le opere eseguite da Man Ray negli anni Trenta e la sua fama non è immeritata. Come accade così spesso in Man Ray, il dipinto fu ispirato da un fatto banale: un'impronta perfetta delle rosse labbra dell'amica e modella Kiki sul suo colletto bianco. Ciò gli dette l'idea di una serie di fotografie in cui la bocca doveva essere ingrandita fino a occupare l'intera superficie della carta. Il titolo fu suggerito dall'orologio telefonico americano degli anni Trenta; chi faceva il numero del servizio orario si sentiva dire: «United States Observatory Time... eight forty-five...» (Ora dell'osservatorio degli Stati Uniti... Otto e quarantacinque...). L'osservatorio nell'angolo in basso a sinistra del quadro è quello che Man Ray vedeva ogni giorno recandosi al suo studio, mentre passava per i Jardins du Luxembourg. La seconda parte del titolo, *Gli amanti*, è un invito a vedere in questo paio di labbra cosmiche una coppia di amanti galleggianti in cielo in un beato congiungimento. Questo abbraccio estatico è una sfida al tempo, allo spazio e alla gravità.



Man Ray sottolineò la dimensione cosmica dell'amore in un testo poetico da lui scritto nel 1935 per commentare questo dipinto: «Alle sette del mattino, prima di soddisfare una fame immaginaria – il sole non ha ancora deciso se sorgere o tramontare –, la tua bocca viene a soppiantare tutte queste indecisioni. Unica realtà, che dà valore al sogno e ripugna al risveglio, essa rimane sospesa nel vuoto, fra due corpi. La tua bocca stessa diventa due corpi, separati da un orizzonte sottile, ondulato. Come la terra e il cielo, come te e me [...]. Labbra del sole, mi attraete incessantemente, e nell'istante che precede il risveglio, quando mi distacco dal mio corpo [...] vi incontro nella luce neutra e nel vuoto dello spazio e, unica realtà, vi bacio con tutto ciò che ancora rimane in me: le mie labbra».

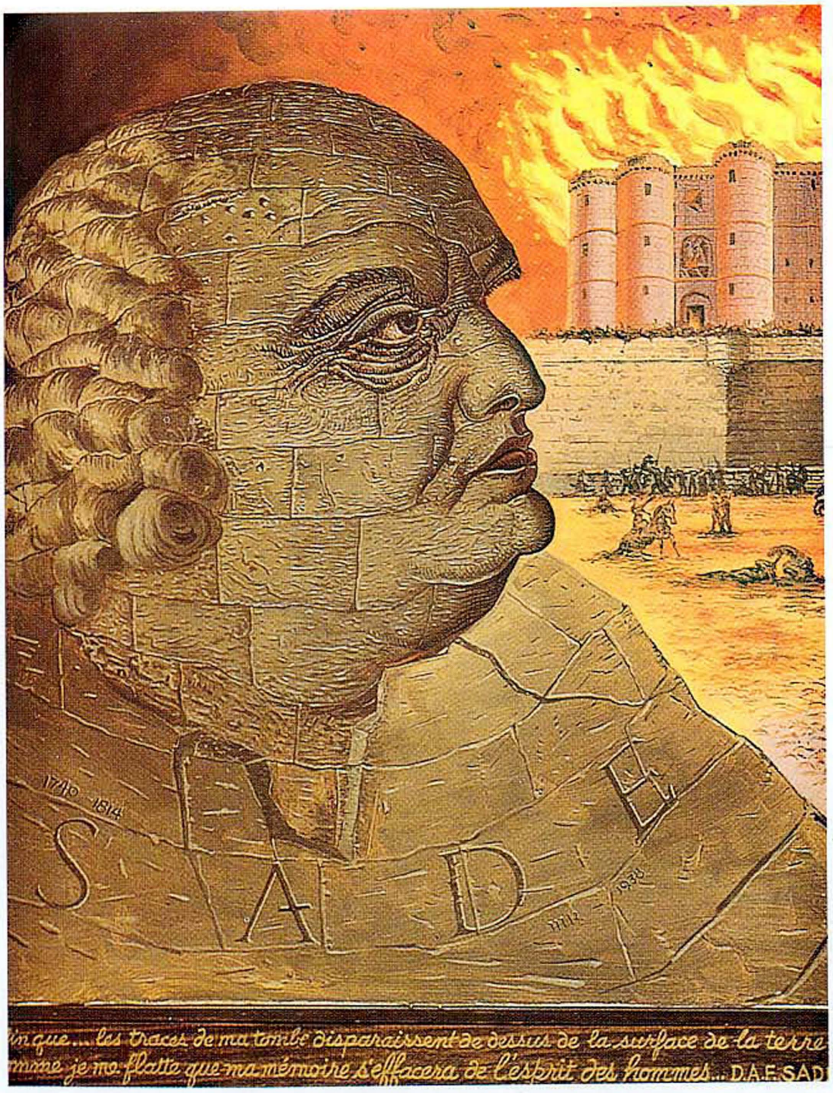
Alla metà degli anni Trenta, Man Ray dedicò gran parte del suo tempo al disegno, un'attività che aveva praticato senza interruzione dal tempo degli anni di scuola, producendo opere raffinate come *Moto perpetuo* (1908), *Ballerina* (1914), le illustrazioni di *A Book of Diverse Writings* (1915), *La lecture* (1919), *Interno con oggetti dada* (1921). Quando giunse a Parigi, i suoi amici surrealisti riconobbero ben presto la sua eccezionale abilità nel disegno e spesso gli chiesero di collaborare con disegni alle loro riviste e di illustrare loro scritti. Soltanto alla metà degli anni Trenta i disegni cominciarono ad avere una reale importanza nell'opera di Man Ray. Lo stimolo venne da un buon amico di Man Ray, il poeta surrealista Paul Eluard. I disegni di Man Ray furono illustrati da poesie di Eluard, rovesciando in tal modo il metodo di collaborazione abituale, secondo il quale è l'artista a illustrare gli scritti del poeta. L'esito di questa collaborazione fu un libro edito nel 1937, *Les mains libres. Man Ray, dessins illustrés par les poèmes de Paul Eluard.* Quest'opera è una fra le raccolte più significative di disegni surrealisti. Il libro contiene trenta disegni nella parte prima, ventiquattro nella parte seconda e dodici nei capitoli "Sade", "Ritratti" e "Particolari". I cinquantaquattro disegni delle parti prima e seconda sono "commentati" ciascuno da una poesia breve di Eluard. Man Ray mi disse: «In questi disegni le mie mani sognano».

I disegni onirici, in *Les mains libres*, sono i più surrealistici, come ci si potrebbe attendere. La cosa straordinaria è che in un gran numero di casi i sogni sono premonitori. L'esempio più sensazionale è *3 settembre 1936.* Sullo sfondo le lancette di un orologio indicano le tre ed esattamente tre anni dopo, il 3 settembre 1939, scoppiò la seconda guerra mondiale. Di fronte all'orologio una donna sembra scrutare con occhi interrogativi un futuro incerto.

I due anni (1936-1937) dedicati al disegno dettero a Man Ray un desiderio intenso di riprendere la pittura in un modo più continuo e il suo lavoro di fotografo indipendente gli lasciava abbondanza di tempo libero. Nel 1938 prese in affitto ad Antibes un attico per concentrarsi sulla pittura. Il *Ritratto immaginario di D. A. F. de Sade* (1938) e *Bel tempo* (1939) sono altrettanto significativi e importanti dei suoi dipinti degli anni Venti e della metà degli anni Trenta. Per molti anni Man Ray ebbe il suo studio nei pressi di un piccolo "hôtel meublé" in rue Campagne Première, dove abitava Maurice Heine. Heine era il curatore di una dotta edizione delle opere di Sade e autore di una penetrante analisi degli scritti di Sade. Heine si dolse una volta con Man Ray che non fosse disponibile alcun ritratto di Sade per l'edizione che stava preparando: l'unico ritratto conservato era un piccolo pastello che raffigurava Sade, vestito come un piccolo gentiluomo, all'età di dodici anni.«Non si preoccupi, farò io un ritratto per lei», disse d'impulso Man Ray.

L'artista, che aveva già familiarità con gli scritti di Sade, cominciò dapprima a raccogliere tutte le informazioni possibili sullo scrittore: benché immaginario, il ritratto avrebbe dovuto essere il più possibile fedele. Man Ray visitò il castello in cui Sade era stato allevato dallo zio e gli altri castelli della famiglia Sade in Valchiusa e studiò accuratamente tutti i documenti contenenti descrizioni fisiche di Sade su cui riuscì a mettere le mani: i documenti della polizia a Marsiglia (dove Sade fu arrestato per la prima volta), il rapporto medico sulla morte di Sade e altri documenti. Il dipinto fu preceduto da vari studi a china, due dei quali furono inclusi in *Les mains libres.* La testa in pietra di Sade erompe a forza alla cima di una gri-

A destra:
Ritratto immaginario di D. A. F. de Sade (1938).



Man Ray si avvicinò alla filosofia del marchese de Sade negli anni Venti, e ne fu enormemente influenzato. Nel *Ritratto immaginario* compare in caratteri maiuscoli, come incisa sulle pietre che compongono il petto della figura, la scritta «SADE»; in basso, Man Ray ha riportato una frase tratta dal testamento del marchese, in cui aveva espresso il desiderio di essere sepolto nelle proprie terre in una tomba non delimitata: «così che... le tracce della mia tomba scompaiano dalla faccia della terra come mi lusingo di credere che il mio ricordo sarà cancellato dalla mente degli uomini». Per la stessa esigenza di anonimato Man Ray firmò il *Ritratto immaginario* con iniziali quasi invisibili e le pose, per contrasto, accanto alle maiuscole della scritta «SADE».

gia costruzione in pietra: la penna è più potente della spada, lo spirito di Sade è più forte delle pietre che lo segregarono dal mondo. Sullo sfondo, la Bastiglia è distrutta dal fuoco – l'intero cielo è arrossato dalle fiamme che serpeggiano dalle torri –, mentre Sade appare in primo piano serenamente indistruttibile, monumento magnifico al ribelle per eccellenza: l'artista.

Le Beau temps (*Bel tempo,* 1939) è il più grande e il più complesso fra i dipinti del periodo parigino di Man Ray. È una summa di tutti gli stili sperimentati in pittura da Man Ray fin dalle prime opere impressionistiche, passando successivamente per il cubismo, il fauvismo e il surrealismo. È anche una summa dei suoi sogni e delle sue preoccupazioni. Quando André Breton decise di riprodurlo a colori, come tavola a piena pagina, in *Le Surréalisme et la peinture,* condivideva probabilmente l'opinione di Man Ray: «*Bel tempo* è la mia opera più rappresentativa e segna il culmine del mio periodo surrealista». Nell'anno in cui Man Ray iniziò questo dipinto, Parigi godette di una primavera mite: era il bel tempo che precede la tempesta. Il primo elemento inquietante è fornito dal toro e dall'alligatore impegnati in una lotta mortale sul tetto di una casa (la casa di Man Ray in Saint-Germain-en-Laye), nella quale una coppia è abbracciata accanto a una tela posta su un cavalletto e di fronte a una finestra illuminata. La tela e il cavalletto indicano nell'uomo un pittore – Man Ray stesso – e il messaggio è abbastanza chiaro: «L'abbraccio poetico come l'amplesso della carne / per quanto dura / impedisce di ricadere nella miseria del mondo». Gli animali che lottano sono la ripresa di un tema ricavato da un sogno già apparso in un disegno del 1937. Le due figure in primo piano – un uomo e una donna che fanno pensare ad automi – erano ispirate anch'esse da ricordi di sogni.

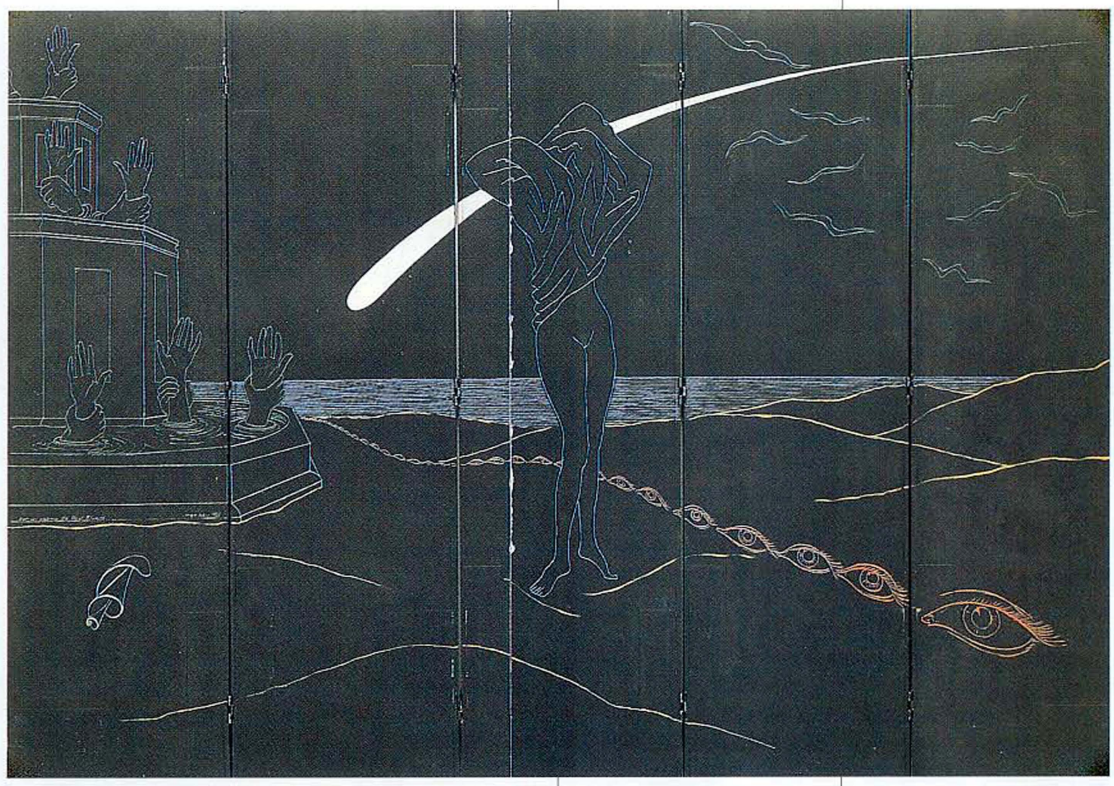
Qui sotto:
Bel tempo
(1939).

Fra le due figure centrali è situata una porta: una reminiscenza del *Paravento* (1935). Ciascuno dei quattro pannelli della porta contiene un abbozzo sommario di elementi tratti dai pannelli del *Paravento*. Questo, a sua volta, era stato ispirato da una poesia dedicata a Man Ray da Eluard. Un rivolo di sangue scorre dal buco della serratura e si diffonde in una pozza sul pavimento. Ai piedi della figura maschile un libro è aperto a pagine che illustrano due soluzioni pragmatiche di un antico problema geometrico: la quadratura del cerchio. Un altro sogno ancora è all'origine della raffigurazione dei due alberi che crescevano nel giardino della casa di campagna di Man Ray e del muro che circondava le sue proprietà: elementi che appaiono dietro l'automa maschio. Nel sogno Man Ray vide i due alberi come figure spoglie, nella forma di minacciosi tridenti

piantati al suolo con le punte rivolte verso l'alto. Il muro, che è rovinato nella parte superiore, ricorda le pietre del *Ritratto immaginario di D. A. F. de Sade*; il motivo del muro ricorre in molti disegni di quel periodo.

Il particolare nello sfondo che abbiamo esaminato per primo – un uomo che abbraccia una donna mentre una lotta mortale ha luogo sopra le loro teste – fornisce il legame fra i molti elementi diversi che entrano nella composizione. La coppia in casa si rispecchia nelle figure simili ad automi, maschio e femmina, che dominano in primo piano. Le barre prismatiche che si incrociano alla vita della figura femminile, così come i due bastoni incrociati dietro la testa dell'uomo, indicano la situazione in cui Man Ray (e l'Europa) si trovavano allora: al crocevia fra vita personale e storia.

Non è difficile identificare Man Ray nel personaggio maschile. L'uomo indossa un costume dai vivaci colori, una reminiscenza dell'amore che Man Ray aveva manifestato nell'infanzia per i colori brillanti e al tempo stesso un'indicazione su se stesso: egli indossa il costume del giullare, è il poeta. Man Ray si trovava a un bivio nella sua vita. Poteva rinunciare finalmente a quella che era diventata una mera attività remunerativa (la fotografia) per dedicarsi a un lavoro più creativo (la pittura e la creazione di oggetti)? Gli eventi che si preparavano in Europa lo avrebbero costretto a tornare in America? Il libro ai piedi dell'uomo, aperto alle pagine in cui sono illustrate due soluzioni pragmatiche di un antico problema teorico, indicava le soluzioni pragmatiche che le circostanze avrebbero imposto ben presto a Man Ray. Il dipinto era ancora incompiuto quando la guerra scoppiò, costringendo Man Ray a preferire Hollywood a Parigi, un mutamento che, a sua volta, favorì la realizzazione dei suoi desideri: a Hollywood Man Ray poté contare sui suoi dipinti e sugli oggetti da lui creati come mezzi di sussistenza.



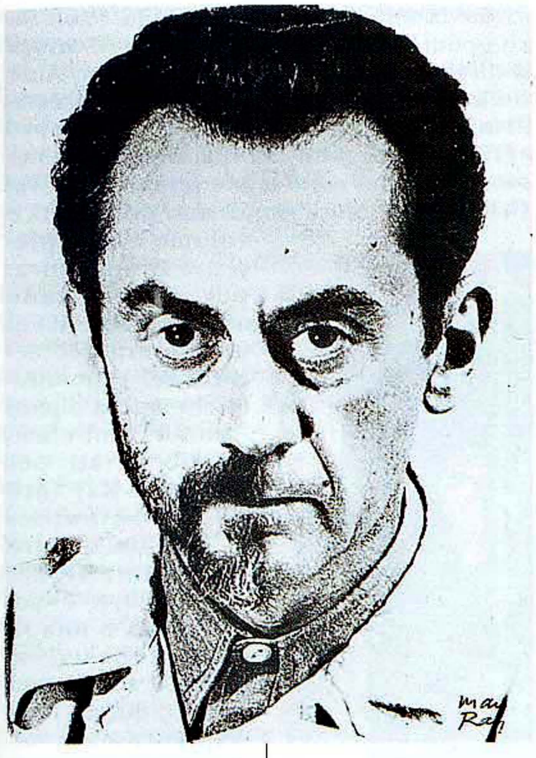
Qui sotto: *Paravento* (1935).

I diversi elementi di *Paravento* (1935) furono per Man Ray fonte di ispirazione per la complessa composizione di *Bel tempo*. Cominciò a dipingere il quadro nella primavera del 1939 in cui «il barometro era rimasto fisso sul bello [...]. Il dipinto era non tanto profetico quanto un ricordo del passato, come un barometro registratore sul cui rotolo di carta si possono leggere le variazioni precedenti, deducendone la tendenza per il futuro».

Il destino di Man Ray è diviso da quello della donna (l'Europa?) dalla porta/paravento nella quale essa può vedere debolmente riflesso il suo futuro. Il motivo ricorrente del *Paravento* (1935) è ripetuto su un pannello della porta nel dipinto: è un uomo in procinto di affogare con una mano che annaspa fuori dell'acqua e l'altra che si aggrappa alla prima in un tentativo disperato di trarsi in salvo. A destra della donna, il tavolo da biliardo di *La Fortune* (1938) attraversato dalla lunga strada sinuosa è un particolare altrettanto premonitore del libro ai piedi di Man Ray: l'Europa avrebbe trovato la lunga e tortuosa via verso la salvezza solo facendo appello a tutte le sue forze: i movimenti di Resistenza.

La preoccupazione di Man Ray per la situazione quale veniva sviluppandosi in Europa è denunciata chiaramente dai suoi disegni e dipinti del periodo. Egli non perse occasione per esprimere la sua solidarietà con le vittime dei nazisti anche in altri modi come quando, nel 1934, donò opere per una vendita gestita dal Comitato per la liberazione di Thälmann e di altri antifascisti incarcerati.

Alla scoperta di Hollywood (1940-1951)



Nella pagina a fianco: fotografia colorata a mano (1945) dalla serie *I cinquanta volti di Juliet* (1942-1955).

Qui sopra: *Autoritratto con e senza barba a metà* (1943).

DOPO ESSERE RIMASTO un po' di tempo a New York per ritrovare se stesso dopo il rischioso viaggio di ritorno in America, Man Ray pensò alla possibilità di una lunga vacanza – forse a Tahiti, dove avrebbe potuto sparire per un paio di anni –, ma non gli era mai piaciuto viaggiare.

Quando cominciò a circolare la notizia del suo ritorno, Man Ray fu avvicinato da riviste che gli chiedevano i suoi servigi come fotografo e gli offrivano uno studio e altre attrezzature. Egli era però deciso a continuare a dipingere. Eccezion fatta per alcuni amici intimi, fra cui Alfred Stieglitz, Man Ray non avviò contatti con nessuno nel mondo artistico, né visitò gallerie. Alcune settimane dopo il suo arrivo, la sorella lo presentò a un giovane uomo d'affari che stava progettando un viaggio negli Stati occidentali e Man Ray accettò l'invito ad accompagnarlo. Dopo un viaggio tortuoso, passando per Chicago, Saint Louis, Kansas City e Oklahoma City, giunsero infine a Los Angeles e Man Ray decise di stabilirvisi.

Il giorno successivo al suo arrivo a Los Angeles, Man Ray conobbe Juliet Browner, che aveva studiato danza moderna con Martha Graham. A Man Ray piaceva il ballo, a Juliet la pittura: una combinazione perfetta. Sei anni dopo, nel 1946, Man e Juliet si sposarono nel corso di una cerimonia nuziale doppia (l'altra coppia era formata da Max Ernst e Dorothea Tanning). Questo evento è ricordato dal grande dipinto dello stesso Max Ernst *Doppio matrimonio a Beverly Hills*.

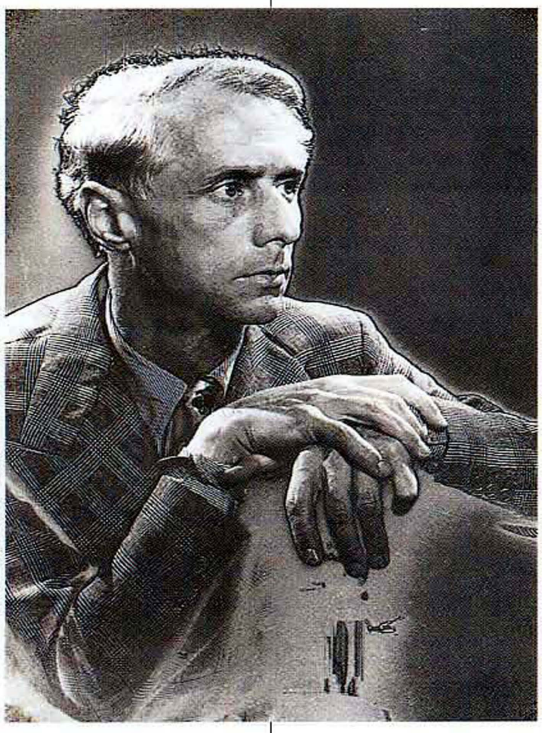
Ma non corriamo troppo. Juliet incoraggiò Man Ray a riprendere la pittura. In California, Man Ray dedicò il suo tempo principalmente a dipingere e creare oggetti. I quadri di questi anni si suddividono in tre gruppi principali: rielaborazioni di dipinti anteriori, dipinti sviluppati da appunti o progetti degli anni di Parigi e dipinti completamente nuovi.

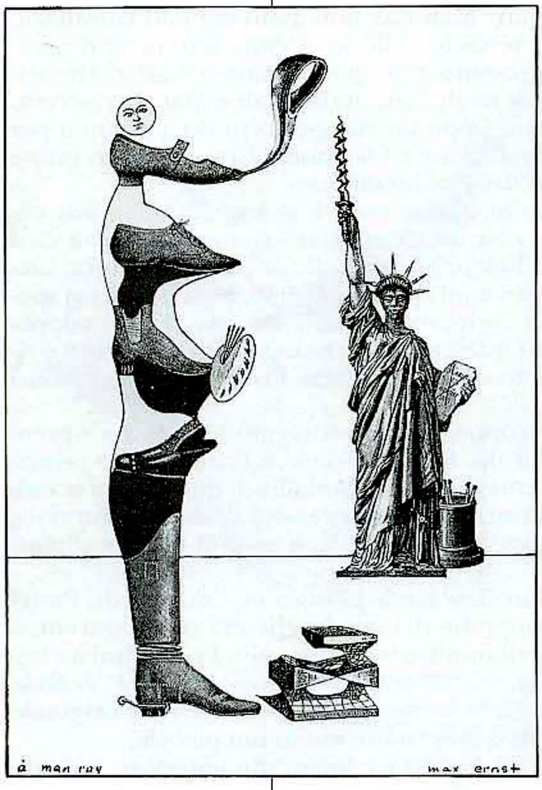
Fra le cose che Man Ray aveva portato in America da Parigi c'era un pacchetto di fotografie dei quadri che era stato costretto a lasciare là e che pensava di non ritrovare mai più. Fra i primi a essere richiamati in vita furono il *Ritratto immaginario di D. A. F. de Sade, II* (1940), ripetuto quasi nelle stesse misure della versione originale del 1938, e *Bel tempo, II*, in una versione molto più piccola.

Altri quadri furono suggeriti da fotografie anteriori. L'esempio più notevole è costituito dalla serie di quadri intitolati *Equazioni shakespeariane* (1948), derivanti dalle fotografie di costruzioni matematiche scattate all'istituto Poincaré a Parigi all'inizio degli anni Trenta. Benché le fonti iconografiche di questa serie di dipinti possano essere individuate alla metà degli anni Trenta, lo stimolo emotivo era più remoto. Per ritrovarlo dobbiamo risalire agli anni di

Qui sotto:
Max Ernst
(1935-1980).

In basso, a sinistra:
Max Ernst,
Ritratto di Man Ray
(1935).



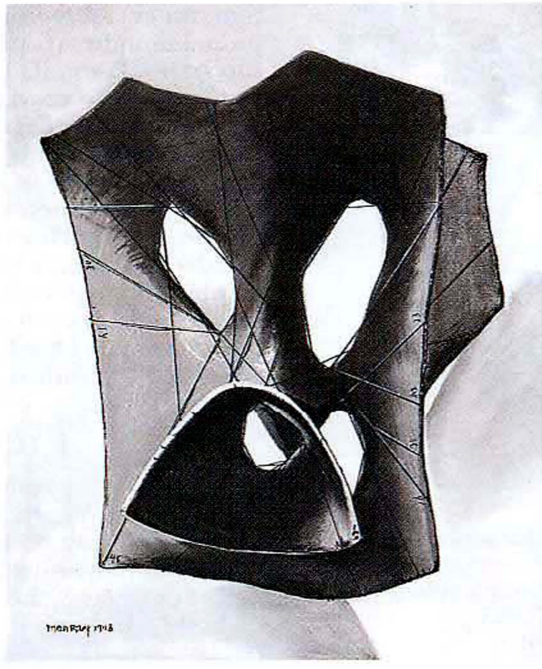


Ridgefield (1913-1915) e alla scoperta, da parte di Man Ray, degli *Chants de Maldoror* di Lautréamont, nei quali il poeta innalzava un inno alla bellezza della matematica.

Una serie di fotografie, seguite dodici anni dopo da una serie di dipinti, attestano la persistente impressione esercitata da questi oggetti scientifici su Man Ray. Egli riconobbe in essi la «coscienza poetica» cui alludeva Breton. Scegliendo il titolo di un dramma di Shakespeare per ciascun quadro, Man Ray stava giustapponendo due realtà lontane: l'universo razionale del matematico e l'universo poetico di Shakespeare. Ma l'operazione poetica di Man Ray non si fermò al livello semantico e pittorico; essa coinvolse anche la sua filosofia della vita, poiché gettando un ponte fra il razionale e il poetico egli trovò di fatto una soluzione surrealistica a quello che Breton aveva definito «il carattere fittizio delle vecchie antinomie,» azione e sogno, vita e arte. Ciò può avere attinenza col «potere emotivo e la realtà poetica» di questa serie di dipinti, anche se non ne spiega certo compiutamente la grande attrattiva. Come i manichini metafisici di de Chirico, le situazioni matematiche e le "dramatis personae" di Man Ray vivono in un dramma, o una commedia, che ha un significato universale.

Le opere interamente nuove del periodo californiano di Man Ray si suddividono grosso modo in tre gruppi principali: quadri "astratti," ritratti e nature morte figurativi, e infine dipinti surrealisti comprendenti sovente manichini.

Nei quadri "astratti" Man Ray prese spesso lo spunto da un elemento naturalistico, come la vela/triangolo bianco in *Ovale blu* (1940) oppure le figure geometriche sovrapposte in *Tartaruga* (1944), che ricordano il disegno di uno scudo di tartaruga. Altre volte fu ispirato da solidi e superfici geometrici, che per lui facevano parte della natura non meno di qualsiasi altro elemento naturale. In *Senza titolo* (1940) il soggetto del quadro è costituito da tre solidi geometrici: una sfera, un cono e una piramide. In *Variazione* (1946) le superfici di varie figure acquistano profondità e volume e una presenza drammatica, pur conservando ancora la severità di una figura geometrica. Per sottolineare che questi dipinti "astratti" non erano affatto astratti per lui, Man Ray intitolò *Non-astrazione* (1949) un quadro in cui una figura triangolare è sovrapposta a una figura allungata, vagamente simile a un cavallo; questa è sovrapposta a sua volta a una figura grosso modo quadrata.



In *La mossa del cavallo* (1946), Man Ray dipinse su una vera scacchiera le linee che ricordano gli spostamenti irregolari di questa figura degli scacchi sulla scacchiera. Il tema del dipinto è rivelato dalla didascalia «The Knight's Tour», in cui la parola "tour" significa tanto "mossa" quanto viaggio, cosicché «The Knight's Tour» può significare tanto "la mossa del cavallo" quanto "il viaggio del cavaliere". Le mosse del cavallo trasformano la scacchiera in un dipinto di grande suggestione in stile apparentemente cubista, anche se l'opera è realizzata con i mezzi più semplici e più economici. In *Senza titolo* (1946) lo sfondo è costituito ancora da una scacchiera, sulla quale Man Ray dipinse le lun-

ghe ombre proiettate da figure degli scacchi. In *Finale di partita* (1946), altro dipinto sul tema degli scacchi, i coni, le piramidi e le sfere, che in *Senza titolo* (1940) sostituivano i pezzi degli scacchi, sono diventati qui i giocatori: due manichini seduti sulla scacchiera per prendere parte a un confronto all'ultimo sangue.

La scacchiera fu sempre un soggetto prediletto di Man Ray. Essa compare in alcuni fra i primi collage e oggetti (per esempio in *Libellula*, 1916-1917, e in *Boardwalk*, 1917), e da allora figurò spesso nei suoi dipinti, oggetti, fotografie e film. Negli anni trascorsi in California, Man Ray raccomandò spesso agli studenti di dipingere una scacchiera: «Vi aiuta a capire la struttura di un quadro, a conseguire la padronanza di un senso dell'ordine. Quando gli antichi maestri componevano un dipinto, erano soliti scomporre la superficie in quadranti regolari. Potete usare i mezzi più convenzionali per esprimere le idee più rivoluzionarie».

A parte queste considerazioni strutturali, Man Ray fu attratto certamente anche dal significato simbolico della scacchiera. La scacchiera simboleggia il terreno su cui si svolge la battaglia della vita, i suoi conflitti fondamentali: ragione e ordine contro istinto e caso. Le sessantaquattro caselle della scacchiera (sessantaquattro è un numero che esprime l'unità cosmica), in cui nero (notte) e bianco (giorno) si alternano regolarmente, rievocano la sequenza temporale della vita umana e, al tempo stesso, le forze conflittuali che la governano. Non è un caso che il disegno quadrettato della scacchiera compaia anche in taluni "mandala". Questo simbolismo è evocato drammaticamente in *Finale di partita,* si tratti di un'evocazione cosciente o inconscia.

Il tema della deumanizzazione dell'uomo (e della donna), la loro riduzione a modelli-manichini di legno o ad automi formati da ovali e coni, è frequente nei dipinti di questi anni. In *Leda e il cigno* (1941), la bella Leda è ridotta a un automa geometrico. Il titolo del dipinto *Uomo infinito* (1942) fu una risposta al giudizio di Breton che Aragon ed Éluard, dopo la loro rottura col surrealismo, fossero «uomini finiti».

In *Romeo o Giulietta* (1943) Man Ray addita ancora un altro aspetto – fisico-psichico – dell'incertezza del destino umano. Il manichino-automa che gioca col "diabolo" è un uomo o una donna? È forse il Rebis, l'Ermafrodito uomo-donna, l'Adepto che ha raggiunto la sapienza suprema e che gioca col mondo?

In *Aline et Valcour* (1950) il manichino è adagiato su un tavolo con le spalle appoggiate alla parete, le braccia posate su una sfera e un cono; la testa è rivolta in direzione opposta a quella di una campana di vetro situata su un mobile allo stesso livello del tavolo, sotto la quale è collocata, su un libro, la testa di una donna con gli occhi bendati. Come modello per questo particolare Man Ray usò una fotografia della testa di una ragazza il cui corpo era nascosto dietro un mobile.

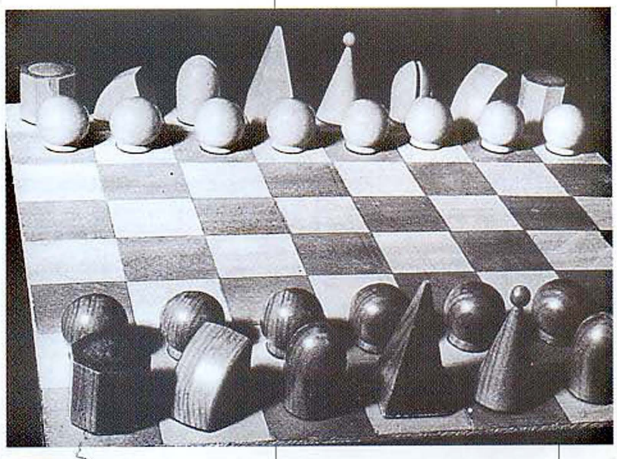
Aline et Valcour è anche il titolo di uno fra i romanzi di Sade preferiti da Man Ray.

Sul tetto della casa con archi di *Campo da gioco abbandonato* (1942) ha luogo una lotta mortale fra un alligatore e un serpente; una lotta simile si svolgeva sul tetto della casa di *Bel tempo* (1939). In *Sole di notte* (1943) le nubi di vari colori derivano invece da *La Fortu-*

Nella pagina a fianco in basso, a destra: *Otello* (1948).

Per la serie *Equazioni shakespeariane* Man Ray si ispirò a oggetti matematici fotografati negli anni Trenta all'Istituto Poincaré di Parigi: «Le formule che li accompagnavano non avevano per me alcun significato, ma le figure degli oggetti erano altrettanto variate e autentiche quanto qualsiasi oggetto in natura. Il fatto che fossero stati eseguiti dall'uomo aumentava ai miei occhi la loro importanza».

Qui sotto: *Scacchiera* (1942).



Qui sopra, a sinistra: *L'uomo infinito* (1942).

Qui sopra: *Romeo o Giulietta* (1943).

Qui sotto:
Sole di notte (1943).

In basso:
La Fortuna (1938).

na (1938). La meridiana orizzontale disegnata in un quadrato ricorda il problema geometrico della quadratura del cerchio che compare nelle pagine aperte del libro raffigurato in *Bel tempo*. Il pavimento a scacchi ripete un motivo familiare in oggetti e dipinti anteriori, come abbiamo già avuto modo di sottolineare. Da una conversazione con Man Ray ho tratto alcune informazioni sui particolari che compaiono in *Sole di notte*, particolari che derivano da immagini californiane. «Dietro la scalinata si possono osservare la spiaggia e l'oceano. Sulla spiaggia disegnai una meridiana: era questo il campo da gioco, il campo da gioco abbandonato. Nella casa, dietro gli archi, si vedono strutture molecolari: allora era mio vicino di casa Linus Pauling, il professore di chimica premio Nobel. Una domenica visitai il paese di Tijuana, al di là del confine messicano. C'era stata una tempesta. Un albero enorme era caduto su una casa. Feci un rapido schizzo della scena, proponendomi di usarlo in un quadro. Ovviamente la casa con archi nel dipinto è più romantica della casa messicana. In primo piano, questa figura bianca che giace sul pavimento a scacchi fu copiata fedelmente da un lenzuolo che la domestica aveva gettato sul pavimento. Sembrava una persona coricata». Quando feci osservare a Man Ray che tanto in *Campo da gioco abbandonato* quanto in *Sole di notte* le lettere del suo nome si vedono in prospettiva, come se fossero posate sul pavimento, mi rispose: «Ovviamente: io sono uno dei quadrati».

Che il dipinto sia autobiografico può essere congetturato anche da altri indizi. L'albero sradicato si riferisce chiaramente all'esilio dalla Francia. L'albero è inclinato: trova il suo sostegno nella nuova realtà californiana, la casa; la casa implica a sua volta una riacquistata stabilità con una nuova compagna e con nuovi amici (in casa "c'è" Pauling). Il "campo da gioco abbandonato" è la Francia (come si può inferire dall'osservazione di Man Ray che la meridiana sulla spiaggia era il campo da gioco abbandonato); anche il cielo è un cielo francese (tratto da *La Fortuna*). Il sole è inconfondibilmente californiano: è dipinto con oro in foglia (simbolo appropriato per la prodigalità della società hollywoodiana); e splende nella notte francese (il cielo è colto nel momento del tramonto), come è implicito anche nel titolo del dipinto: *Sole di notte*.

Campo da gioco abbandonato e *Sole di notte* sono eccezioni figurative fra le opere generalmente più astratte e allegoriche degli anni californiani. Altre eccezioni notevoli sono *Punto di vista* (1943), il *Ritratto di Juliet* (1947) e la sua seconda versione, intitolata *Céleste est à l'est de l'ouest* (1949); i dipinti di *Cactus* (1945, 1946 e 1948) e le nature morte del 1948.

Tra gli oggetti più notevoli elaborati durante il secondo periodo americano di Man Ray (1940-1951), ricordiamo anche la serie delle *Maschere ridipinte*.

Le maschere sono un tema ricorrente nell'opera di Man Ray. La prima della serie fu una comune maschera in cartapesta, che fu da lui dipinta e intitolata *Maschera ridipinta* (1941). A essa fecero seguito, all'inizio degli anni Cinquanta, numerose variazioni sullo stesso tipo strutturale: *Masque de poix* (1952), *Maschera farfalla* (1952), *Maschera baffuta* (1952), *Maschera di ferro* (1952), *Maschera mascherata* (1953), *Maschera primitiva* (1953), *Maschera a foglie* (1953), *Maschera fiorita* (1953), *Maschera a strisce* (1953), *Maschera zebrata* (1953), *Omaggio a Kiki* (1953), *Maschera geometrica* (1953).

Una fra le funzioni della maschera è quella di nascondere l'identità di chi la porta. Questa funzione disinibitoria della maschera è ammessa da Man Ray come l'incentivo psicologico per la sua prima *Maschera ridipinta*. Ricordando gli sfrenati party di Hollywood dell'inizio degli anni Quaranta, scrisse: «Dipinsi maschere

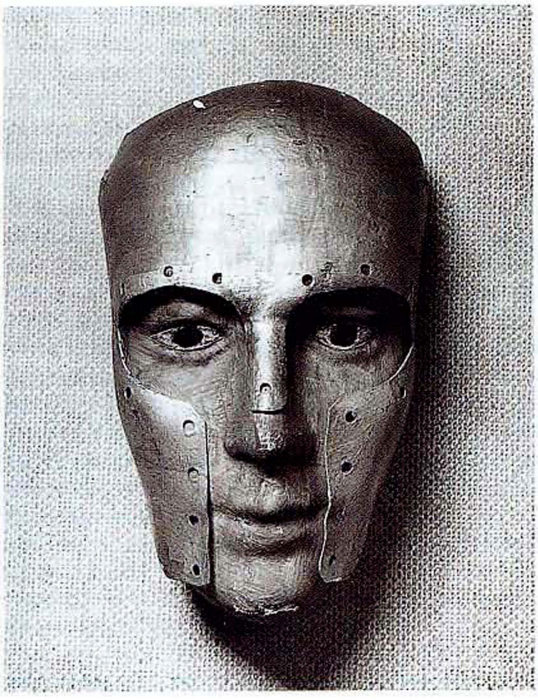
di cartapesta per le ragazze che le mettevano e facevano strani balli, in un completo abbandono, sicure nella loro anonimità».

La serie di maschere dipinte con soggetti derivati dal mondo vegetale (*Maschera a foglie* e *Maschera fiorita*), dal mondo animale (*Maschera a strisce* e *Maschera zebrata*) o dal mondo degli insetti (*Maschera farfalla*) assume una connotazione più ricca. L'aspirazione metamorfica radicale di Man Ray trova un parallelo nelle parole del suo poeta prediletto, Lautréamont: « È un uomo o una pietra o un albero che si accinge a iniziare il quarto canto». Breton sottolineò che il principio del perpetuo mutamento che, nel poema di Lautréamont, si è impossessato di tutto, «tende a una liberazione totale, la quale implica la liberazione dell'uomo».

La maschera dà a chi la indossa gli attributi del personaggio rappresentato e, come sottolineò Freud: «Il cannibalismo dei primitivi deriva in maniera analoga la sua giustificazione. Assimilando in sé, mediante ingestione, parti del corpo di una persona, ci si impadronisce anche delle qualità a lei appartenute». Questa convinzione è una delle radici del pasto totemico e i suoi effetti si sono conservati attraverso la serie di usi connessi col sacrificio di animali, col sacrificio teantropico umano e con l'eucaristia cristiana. La convinzione che l'uomo acquisti le qualità delle cose che mangia si riflette anche nella saggezza popolare: "Man ist was er isst" (l'uomo è ciò che mangia). Lo stadio orale o cannibalistico del nostro sviluppo erotico si manifesta nella forma di un impulso all'incorporazione dell'oggetto amato. Karl Abraham, al quale dobbiamo la prima definizione e analisi di questo stadio, menziona il caso di un paziente cui sarebbe piaciuto mangiare, «un boccone dopo l'altro,» una ragazza di cui era molto innamorato. Anche questo impulso si riflette in espressioni idiomatiche: «Ti mangerei di baci», dice il giovane alla sua ragazza. In entrambi i casi l'impulso possessivo sadico dell'amante non è altro che l'aspetto erotico del principio d'identità. L'identificazione con l'oggetto amato attraverso l'incorporazione è una motivazione universale. Così l'azione del mangiare si identifica con l'amore e/o col rapporto sessuale nel linguaggio di molti popoli primitivi. Géza Roheim ricorda che quando gli Aranda si chiedono l'un l'altro: «Hai mangiato?» intendono: «Hai fatto l'amore?» e conclude che «l'azione del mangiare è un coito spostato verso l'alto». L'identificazione dell'oggetto amato col cibo risulta particolarmente chiara in *Signor Coltello + Signorina Forchetta.* La prima versione di quest'opera fu un disegno eseguito nello stesso anno di *Ponti bruciati* (1931) come frontespizio per il libro di René Crevel *Monsieur Couteau Mademoiselle Fourchette.* Il disegno non

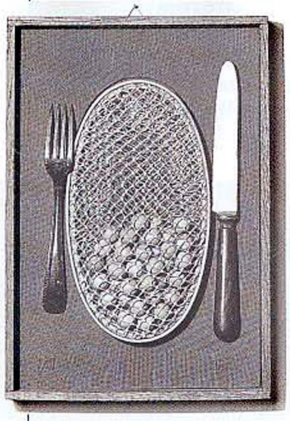
Qui sotto:
Juliet e Margaret (1948).

Man Ray creò la serie delle *Maschere* con diversi intenti: la maschera poteva nascondere l'identità della persona e avere una funzione disinibitoria; come nuovo volto la trasformava arricchendola di nuove caratteristiche e attributi.



Da sinistra:
Maschera di ferro (1952); cartapesta dipinta; Roma, Galleria nazionale d'arte moderna (Donazione Arturo Schwarz).

Maschera fiorita (1952); cartapesta dipinta.



A sinistra:
Signor Coltello + Signorina Forchetta (1944-1973); assemblage; Roma, Galleria nazionale d'arte moderna (Donazione Arturo Schwarz).

Qui sotto:
Palettable (1940-1971); assemblage: tavolozza dipinta appoggiata su tre gambe.

In basso:
Tavola per due (1944); assemblage: tavola di legno, vasetti per cosmetici.

fu però utilizzato per il libro di Crevel, divenendo invece il punto di partenza per un assemblage eseguito da Man Ray in California tredici anni dopo.

Per *Signor Coltello + Signorina Forchetta* (1944) Man Ray distese un pezzo di rete di spago, contenente una manciata di perle di legno, all'interno di un telaio da ricamo formato da due ovali concentrici (tali telai sono di solito circolari e Man Ray fu sorpreso nel trovarne uno che si discostava dalla norma). Egli fissò una forchetta alla sinistra dell'ovale e un cucchiaio a destra. Le perle di legno – come le sfere d'acciaio che davano l'idea di olive nel vasetto di vetro di *Prodotto per esportazione* (1920) – suggerivano l'idea di cibo. La forchetta è un classico simbolo femminile. Il diramarsi dei rebbi da un manico rappresenta, quando la consideriamo verso l'esterno, la tendenza alla differenziazione, e verso l'interno rappresenta lo stato originario indifferenziato: un ritorno al grembo. Come simbolo, la forchetta è l'opposto della freccia. Il coltello è un chiaro simbolo maschile, la cui connotazione fallica non ha bisogno di essere sottolineata. In questo contesto, coltello e forchetta incorporano anche le tendenze sadiche dell'erotismo orale. Il significato di quest'oggetto è ora chiaro: quando il signor Coltello e la signorina Forchetta cominciano a mangiare (cioè a fare l'amore), diventano "ciò che mangiano", cioè eterni (la sfera sta per l'originario essere eterno androgino).

In *Palettable* (1940), il primo oggetto fatto da Man Ray a Hollywood, e in *Tavola per due* (1944), le fantasie orali erotiche sono simboleggiate dal tavolo.

L'origine di *Palettable* è casuale, come per la maggior parte degli oggetti di Man Ray. Quando egli arrivò a Hollywood cominciò un dipinto di grandi dimensioni, per il quale sentì il bisogno di procurarsi una tavolozza ("palette") di dimensioni eccezionali. Una volta terminato il dipinto, Man Ray, che detestava ogni tipo di spreco, usò la tavolozza come tavolino per cocktail. Il titolo, a cui Man Ray pervenne fondendo le due parole "palette" e "table" (tavolo), è anche un gioco di parole con "palatable" e rimanda alla gradevolezza del gusto tanto dell'arte (l'oggetto è una tavolozza da pittore) quanto del tavolo.

Tavola per due (1944) è una tavoletta di legno, lunga circa venticinque centimetri, a cui Man Ray fissò quattro gambe e sulla quale incollò due vasetti per cosmetici vuoti. Per eliminare ogni idea di scala dimensionale, fotografò l'oggetto con una forte luce laterale che produceva lunghe ombre e dava l'illusione di un tavolo di dimensioni normali. Nel catalogo per la sua esposizione del 1945 da Julien Levy, Man Ray commentò: «Tavolo per due, casseruole nel ruolo di personaggi». I ruoli di questi due personaggi sul tavolo non sono difficili da capire se ripensiamo a certi aspetti del simbolismo del tavolo. Nella tradizione esoterica il tavolo è un simbolo della sostanza universale, la quale corrisponde, nella tradizione alchimistica, alla "prima materia": il punto di partenza per l'elaborazione della Pietra filosofale. Il tavolo quindi può essere identificato con la Pietra filosofale stessa. Questa nozione è rafforzata dal fatto che i precetti della *Tabula smaragdina* attribuita a Ermete Trismegisto compendiano, per l'alchimista, la dottrina fondamentale della trasmutazione. Il significato essoterico della tavola ha, come al solito, le sue radici nel significato esoterico, più profondo. Esso evoca le nozioni antitetiche della cena eucaristica e del tavolo del banchetto, dell'orgia, assumendo in tal modo anche il ruolo di letto d'amore. Tutti questi aspetti del simbolismo del tavolo furono sottolineati dai surrealisti quando, per il banchetto inaugurale di una loro esposizione collettiva, la pittrice Meret Oppenheim si stese nuda sul tavolo del banchetto e fu ricoperta di cibi. Una donna viene inoltre divorata in uno dei primi film di Cecil B. de Mille, *The Golden Bed* (1925), oltre che nel recente *Il profumo della donna in nero* (1973), in cui Mimsy Farmer viene divorata dai suoi amanti. Nel 1941 Man Ray conobbe Juliet Browner, che sposò nel 1946, e *Tavolo per due* (1944) potrebbe essere visto anche come un omaggio discreto alla loro relazione amorosa, oltre che un ricordo dell'espressione secondo la quale «due fanno una coppia, tre una folla».

In tre interessanti assemblage dell'epoca compare un uovo:

Trompe l'œuf (1930, 1964), *Uovo domato* (1944) e *L'œuf plat* (*L'uovo piatto*) (1957).

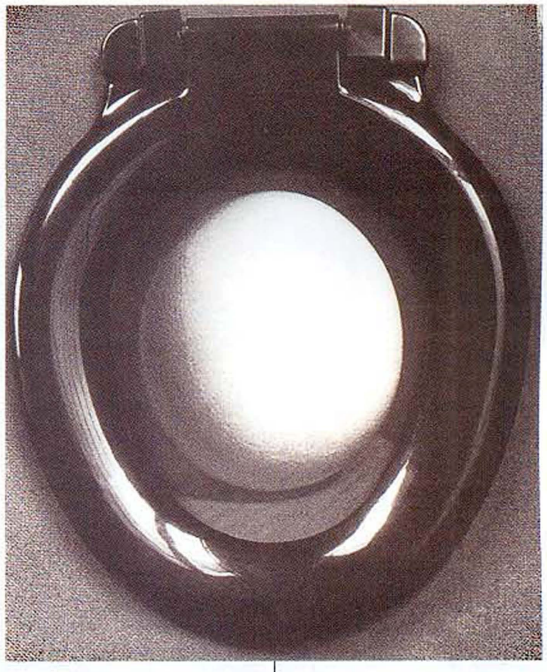
In *Trompe l'œuf* (*Inganna l'uovo*), 1964, un gioco di parole su "trompe l'œil", Man Ray incorniciò la fotografia di un uovo di struzzo con un sedile di legno da wc. La prima versione di quest'opera era intitolata *Le marteau* (1964): in francese "martello" o anche "battente per porta". In effetti il sedile era fissato a una tavola: di legno solo nella parte superiore e poteva essere usato nello stesso modo di un battente. Un'altra versione, in cui la fotografia dell'uovo di struzzo era sostituita da carta vetrata, fu eseguita nel 1963-1964 e intitolata nuovamente *Le marteau*. Il battente compare anche in *Café Man Ray* (1948), dove un badile giocattolo – raccolto in un giardino pubblico – è fissato a un pezzo di legno rettangolare e assolve le medesime funzioni del sedile del wc in *Trompe l'œuf*.

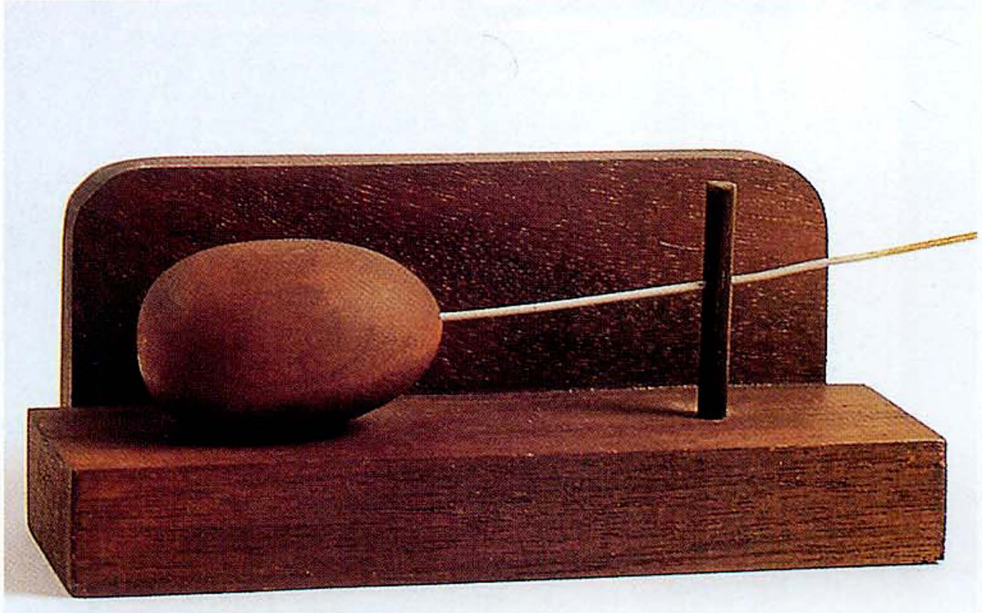
In *Uovo domato*, Man Ray collegò l'uovo di legno a un piccolo piolo cilindrico verticale per mezzo di un pezzo di filo metallico che è conficcato nell'uovo e attraversa il piolo. I pezzi furono poi montati su una tavola di legno rettangolare. Man Ray commentò: «*Uovo domato*, non più improbabile dell'uovo conservato, anche se chiaramente meno commestibile». Il concetto di "non commestibile" è riscontrabile in molti fra gli oggetti associati da Man Ray a cibi. Il tabù alimentare è evidenziato, per esempio, in *Prodotto per esportazione* (1920), dove le sfere d'acciaio stanno per olive, e in *Signor Coltello + Signorina Forchetta* (1944), dove le sfere di legno che rappresentano piselli sono prese nelle maglie di una rete e risultano perciò inaccessibili; in *Pain peint* (1958) il calco in gesso di un filone di pane è dipinto in blu: un colore che compare raramente in cibi organici.

Freud vide la causa dell'anoressia – un rifiuto nevrotico del cibo, il disturbo più comune delle funzioni nutritive – in un ritiro della libido, un ritiro della manifestazione dinamica della sessualità. Questi oggetti possono dimostrare perciò la forza dell'impulso inconscio all'espiazione derivante dai desideri incestuosi di Man Ray.

Per tornare a *Uovo domato*, osserviamo che quest'oggetto è un'allusione trasparente ai rapporti sessuali: la verga metallica che esce dal piolo di legno svolge una funzione fallica penetrando nell'uovo, che assoggetta in tal modo ai desideri del maschio; l'uovo è "domato." La connotazione erotica dell'"addomesticamento" viene sottolineata nuovamente tanto in *Vergine domata* (1960) quanto in *Vergine non domata* (1964).

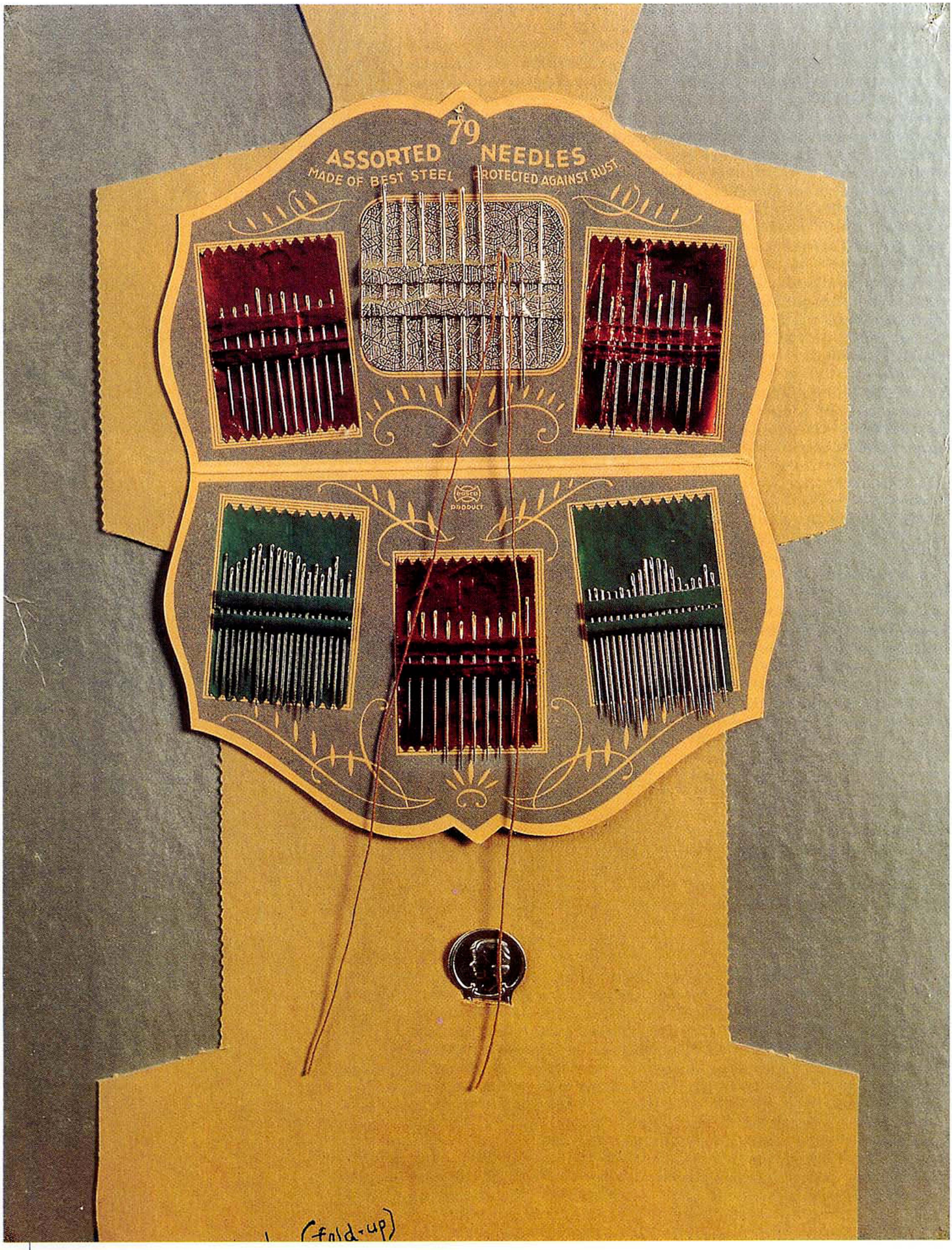
Un significato più ricco di *Uovo domato* viene in luce quando si richiama alla mente il significato esoterico del rapporto sessuale. Per l'alchimista la Pietra filosofale era il frutto della "coniunctio oppositorum", le "nozze chimiche," fra il mercurio (il principio femminile, lunare) e lo zolfo (il principio maschile, solare). Queste "nozze chimiche" avevano una natura fondamentalmente incestuosa, rappresentata allegoricamente dall'unione sessuale della coppia fratello-sorella. In questo contesto, la lunga verga assolve anche la funzione di "axis mundi", connettendo e unendo la terra (la donna, l'uovo) col cielo (l'uomo, la struttura cilindrica). Uomo e donna sono l'uno parte dell'altro; essi hanno in comune le loro qualità reciproche; le qualità androgine, generative, dell'uovo vengono così largite all'uomo ("man"), e a Man. Quando Man Ray "addomestica" l'uovo, di fatto ne imbriglia i poteri creativi prendendo parte alla sua natura bisessuale; egli diventa di fatto il Rebis.



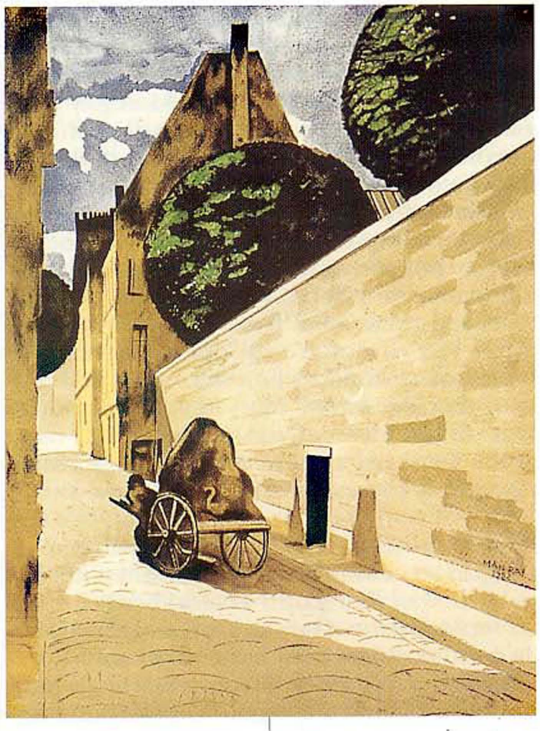


In alto:
Trompe l'oeuf (1930); fotografia di assemblage (uovo di struzzo, sedile di wc, cornice di legno).

Qui sopra:
Uovo domato (1944); legno e fil di ferro.


79
ASSORTED NEEDLES
MADE OF BEST STEEL
PROTECTED AGAINST RUST
PRODUCT
(fold-up)

Di nuovo a Parigi (1951-1976)



Nella pagina a fianco:
Close-up (Fold-up) (1963); assemblage: spilli in carta.

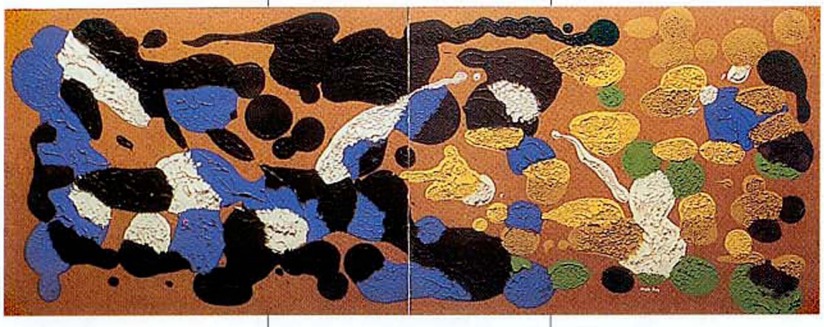
Qui sopra:
La rue Férou (1952).

ALLA FINE della guerra molti amici di Man Ray erano tornati in Europa. Man Ray non si era mai bene inserito nella società di Hollywood: ai party si sentiva come una "pecora nera". Ma ora, a peggiorare le cose, «le persone che avevo visto più spesso lasciarono la scena una a una come nella sinfonia di Haydn in cui i musicisti alla fine escono uno alla volta, spegnendo le loro candele [...]. Hollywood cominciava a perdere il suo fascino».

All'inizio del 1951, Man Ray sbarcò a Le Havre. «La mia prima preoccupazione fu di trovare un posto tutto mio [...]. Dopo circa due settimane di sforzi vani, cenammo una sera con June e un'amica californiana di passaggio, la quale mi disse di un funzionario straniero che stava cercando un appartamento confortevole a Parigi, ben ammobiliato, ma gli era stato offerto invece lo studio di un vecchio scultore in una stradina vicino alla chiesa di Saint-Sulpice [...]. Due o tre giorni dopo ricevetti una telefonata del vecchio scultore; mi precipitai e potei visitare lo studio. Era un immenso locale imbiancato, inondato dalla luce che entrava da lucernari e da finestre che si aprivano su tre pareti, di oltre sei metri di altezza. Era uno studio ideale per uno scultore di opere monumentali ma capivo perché una persona esitasse a farne la propria abitazione [...]. Impressionato dal luogo, dipinsi un quadro piuttosto accademico della strada così come avrei potuto fotografarla e, con grande sorpresa di alcuni amici, inclusi l'opera in una mostra delle mie opere, assieme ad altre più ricche di immaginazione. Mi chiedevano perché avessi dipinto tale quadro. Spiegai che lo avevo fatto semplicemente perché nessuno si sarebbe atteso che lo facessi, e che anche alcuni fra i miei contemporanei sentivano l'impulso a fare un'opera del genere ma non ne avevano il coraggio, e poi perché mi piaceva contraddirmi».

Il quadro è *La rue Férou* (1952) e la mostra fu quella tenuta alla Galerie Furstenberg (1-15 giugno 1954). Comprendeva anche quindici dipinti della serie delle *Equazioni shakespeariane*. *La rue Férou* celebra il ritorno di Man Ray a Parigi. Un oggetto misterioso avvolto in una coperta (*L'enigma di Isidore Ducasse*, un assemblage realizzato nel 1920 a New York poco tempo prima della partenza per Parigi nel 1921) viene portato con un carretto a mano nel suo studio. Esso sta per i dipinti e gli oggetti eseguiti in California che Man Ray aveva portato con sé; nello stesso tempo l'*Enigma* allude al futuro incerto che lo attendeva. L'omino che tira il carretto è probabilmente lo stesso Man Ray; ha in testa un berretto, il copricapo da lui preferito. L'interesse di questo dipinto non si limita al carattere autobiografico: l'oggetto enigmatico trasportato sul carretto, la luce

Qui sotto:
Invendibile II
(1958); tecnica mista su masonite.



Qui sopra:
Immagine a due facce
(1959).

A sinistra:
Gli amanti
(1959 circa);
litografia.

fredda e le ombre innaturali proiettate dal carro producono un'atmosfera inquietante alla de Chirico.

Man Ray aveva profuso con prodigalità la sua energia creativa durante i dieci anni trascorsi in California. Il numero di dipinti, oggetti, fotografie e rayografie creati in quei dieci anni copre una produzione quasi altrettanto vasta di quella dei trent'anni precedenti. Nei primi sette anni che seguirono al suo ritorno a Parigi egli rallentò il ritmo della sua produzione e, pur creando una serie di oggetti molto stimolanti, i suoi dipinti e le sue fotografie non manifestano una netta svolta creativa. La massima parte dei dipinti dei primi anni del secondo periodo parigino (1951-1957) sono variazioni sui temi astratti nei quali ci siamo già imbattuti. In altri casi i dipinti possono completare un ciclo o tema anteriore, come nel caso di *I venti giorni e le venti notti di Juliet*; *La P* (1953); *Romeo e Giulietta* (1954), che è l'ultima delle *Equazioni shakespeariane*; o *Testa gialla* (1955), che è una versione astratta di *Adon Lacroix dormiente* (1913).

I venti giorni e le venti notti di Julet (1952) fu dipinto (durante le tre settimane di vacanza di Juliet al mare) sul paravento bianco a cinque ante che Man Ray aveva acquistato col nuovo studio.

Nel 1957 appaiono due innovazioni, rispettivamente in *Quadro parlante* e in *Vetro fragile*. In *Quadro parlante* Man Ray incorporò nel dipinto un altoparlante. Per *Vetro fragile* (il cui titolo è ispirato al *Grande vetro* di Duchamp), Man Ray si limitò a incorniciare un pezzo di vetro già usato come tavolozza. Otto anni dopo Man Ray vide, in una disposizione casuale di colori sulla sua tavolozza, il profilo di una donna: fece allora incorniciare la tavolozza, intitolò il dipinto *Les hasards de la peinture* (1965) e lo inviò al Salon de Mai.

La serie della *Carta assorbente* del 1959, come pure *Le sans col* (*Tel quel*) del 1960 sono altri prodotti del caso. La carta assorbente era il foglio usato da Man Ray per asciugare la sua corrispondenza. *Le sans col* (*Tel quel*) era il cencio su cui puliva i pennelli. Quando questo pezzo fu esposto per la prima volta, il decano di un'università lo vide e chiese a Man Ray di donare un'opera da vendere all'asta per sovvenzionare la costruzione di una nuova ala dell'università. «Era molto eccitato da ciò», scrisse Man Ray: «"Offra qualsiasi cosa, anche qualcosa di raccolto dal suo cestino della carta straccia". Lo presi in parola. Presi dal cestino un cencio sporco di colori, lo incollai su un pezzo di carta e ci misi sotto, come titolo, *Prezzo 10.000 dollari*».

Un'utilizzazione sistematica del caso richiedeva lo sviluppo di una nuova tecnica, che fece la sua comparsa nella serie dei *Dipinti naturali* (1958-1965). Nel 1958 Man Ray scoprì i colori acrilici. Questi colori asciugano molto rapidamente e tale proprietà dette a Man Ray l'idea di sviluppare la tecnica automatica usata negli anni Venti da Max Ernst nei suoi *Frottages* e da Oscar Dominguez negli anni Trenta con le sue *Décalcomanies*. Man Ray spiegò: «Cercavo una tecnica nuova che fosse più automatica, come quando si semina o si pianta un alberello e poi si conta sulle forze della natura perché facciano il resto. Stendevo i colori secondo l'impulso del momento e, messi da parte pennelli e spatole, applicavo una pressione con altre superfici, ritirandole per produrre una sorta di variazione del test di Rorschach. I risultati furono sorprendenti, con particolari che avrebbero potuto essere ottenuti solo con un lungo e minuzioso lavoro a mano. Detti a queste produzioni il titolo generale di *Dipinti naturali*». Lo spesso strato di colori acrilici veniva disteso su un pannello di panforte. Man Ray sovrapponeva poi al primo un secondo pannello e sedeva sul sandwich, pigiando i colori interposti. Quando i due pannelli venivano separati, il disegno originale delle figure astratte era mutato completamente e il "dipinto" aveva una struttura irsuta che dette dapprima a Man Ray l'idea di intitolare la serie *Dipinti tattili*. Il fatto di sedere sul pannello per applicare la pressione era più di un espediente tecnico, esprimeva un atteggiamento morale e indicava quello che era il carattere distintivo di questo

esperimento: Man Ray, come al solito, non era guidato dal desiderio di ottenere un risultato estetico piacevole; il procedimento esprimeva al contrario il suo disprezzo per il mezzo e il suo interesse per la bellezza imprevedibile che può essere creata dal caso.

L'*Immagine a due facce* (1959), uno fra i dipinti più grandi di Man Ray (i dipinti di grandi dimensioni sono rari nella sua opera e si susseguono a lunghi intervalli), è un precorrimento della Pop art. Deriva direttamente da una fotografia scattata da Man Ray nel 1930 che ispirò anche i disegni *Gli amanti* (1937) e *Maschere* (*Il bacio*, 1944). L'interesse di Man Ray per questo tema, il profilo di una coppia di amanti che si baciano, può essere fatto risalire ancora più indietro nel tempo, a una rayografia del 1922 raffigurante un bacio fra lui stesso e Kiki che è conservato oggi nella collezione del Museum of Modern Art di New York. Nel 1959, l'anno in cui fu composta l'*Immagine a due facce*, Man Ray si riferisce a essa in un breve testo scritto per il catalogo dell'*Esposizione internazionale del surrealismo*: «Oh, so che c'è la gamba ben tornita, il seno perfetto, il sedere ospitale, ma la sessualità viene stimolata innanzitutto attraverso gli occhi. E ne chiamo a testimoniare la mia propria testa, la quale contiene gli stessi sensi presenti nella testa della donna. Il mio intento principale è quello di suscitare i medesimi desideri in queste due teste attraverso le loro aperture simili. Solo riunendo due volti è possibile conseguire un vero accordo e ottenere il permesso per ulteriori esplorazioni. Un po' dappertutto il bacio è diventato la parola d'ordine per poter procedere verso questa unione. Solo in alcuni luoghi il bacio è guardato con disapprovazione, con lo stesso atteggiamento con cui si disapproverebbe una manifestazione di esibizionismo sessuale. Poiché la nudità della testa è tollerata, è tollerato il congiungimento di due teste».

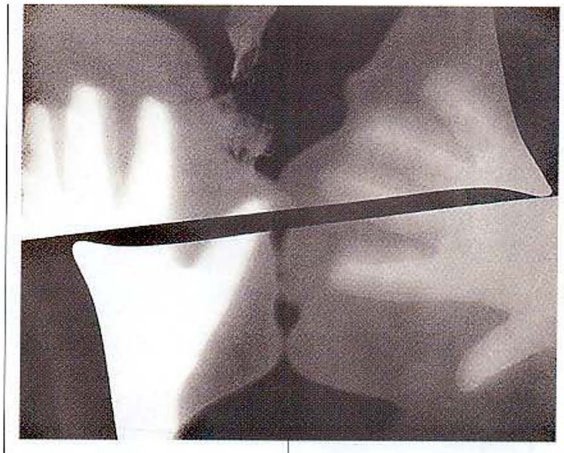
Due dipinti, tra i suoi ultimi, attestano i legami di amicizia di Man Ray con Duchamp e Satie, un'amicizia durata tutta la vita. Una tempera ispirata da *Vergine*, che fu riprodotta sulla copertina del numero speciale di "Art and Artists", è dedicata a Duchamp. Mentre *Vergine, N. 1* e *Vergine, N. 2* (1912) di Duchamp sono disegni castamente astratti, il nudo provocante di Man Ray prefigura l'atteggiamento della vergine nuda nell'ambiente di Duchamp, *Étant donnés...* (1946-1966), dove la sposa-vergine appare con le gambe aperte.

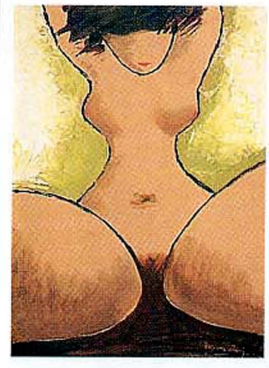
La pera di Erik Satie (1969) contiene un affettuoso riferimento all'amore di Satie per i buoni cibi e in particolare per le pere. Le pere erano anche il frutto prediletto di Man Ray: «La pera è l'unico frutto ad avere veramente una personalità. Non esistono due pere che abbiano il medesimo sapore. Sono sempre diverse». Satie si riferì alla pera nel 1912 in un arguto testo autobiografico, parafrasato da Man Ray quarantasette anni dopo nella prefazione al catalogo della sua mostra all'Institute of Contemporary Arts a Londra. La pera enorme dipinta contro il cielo è vista come una sorta di monumento alla personalità e all'individualismo.

«Per me non c'è alcuna differenza fra letteratura e pittura. Un quadro dev'essere un'idea». Questa riflessione di Man Ray esprime la sua intera filosofia dell'arte: un dipinto, un oggetto, una rayografia, una fotografia, un film non sono mai destinati a "piacere", non si propongono mai di raggiungere un risultato estetico, bensì di trasmettere un'idea, un'emozione, una reazione. Man Ray ha detto anche: «Non ho mai dipinto un quadro recente»: di fatto, «non capisco come si possano esporre quadri recenti. Nel pensiero c'è una permanenza che cancella l'idea di un dipinto recente».

Anche nel corso della sua ultima stagione creativa, Man Ray continuò a creare oggetti che fermano l'attenzione per la loro carica poetica e sovversiva. Ricordiamo, per esempio, *Lèvres d'or* (*Labbra d'oro*, 1967) che riprende il tema delle labbra nel celebre quadro *A l'heure de l'observatoire*, 1934.

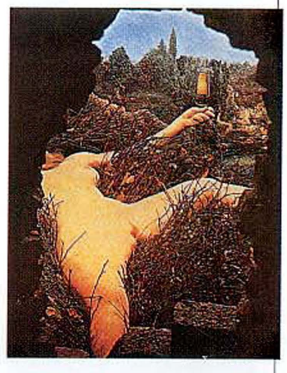
Anche il tema delle maschere è ora riproposto, considerevolmente arricchito. Nel 1952 Man Ray usò due squadre da disegno unite ad angolo retto per realizzare l'*Indicatore*, una singolare maschera geometrica. In altri casi Man Ray combinò maschere ad altri oggetti, come in *La chambre noire* (*La camera oscura*, 1952): una maschera dipinta in nero e fissata all'interno del coperchio di una cas-



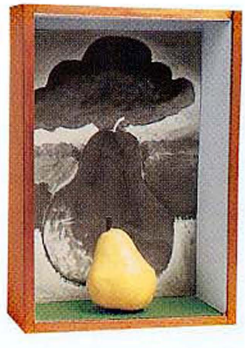


Qui sopra:
La vergine
(1969).

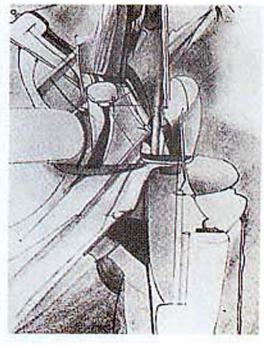
In alto:
Man Ray che bacia Kiki
(1922);
rayografia;
New York,
The Museum
of Modern Art.



Qui sopra:
Marcel Duchamp,
Étant donnés:
1) la chute d'eau
2) le gaz d'éclairage
(1946-1966);
Filadelfia,
Philadelphia Museum
of Art.



Qui sopra:
La pera di Erik Satie
(1969-1973);
assemblage:
pera di plastica,
pittura a olio
e fotografia
in una scatola
di legno.



Qui sopra:
Marcel Duchamp,
Vergine, N. 2
(1912).

A destra:
Lèvres d'or
(1967);
assemblage: libro intagliato a cassetta con uno specchio all'interno del coperchio.

Al centro, a sinistra:
La chambre noir
(1952);
assemblage.

Al centro, a destra:
Pain doré (Pandora)
(1960-1970);
bronzo.

Qui sopra:
René Magritte,
L'ami intime
(1958).

A destra:
Pain peint
(1958);
calco in gesso.

setta di legno nera. Quando la cassetta veniva chiusa, la maschera si trovava, come suggeriva il titolo, in una camera oscura.

Anche il motivo che associa il cibo e l'erotismo torna a stimolare una serie di lavori. Il pane è il soggetto e l'oggetto del citato *Pain peint* (1958) – un calco in gesso, dipinto in blu, del tipico filone di pane parigino – e di *Pandora* (1970), un calco in bronzo dorato del filoncino italiano, più corto e più largo. In entrambi questi oggetti il gioco di parole assume il ruolo chiave dell'essenziale "colore verbale". *Pain peint,* letteralmente "pane dipinto," è un gioco su omofoni che fornisce un titolo fedelmente descrittivo. Per continuare a giocare su parole omofone Man Ray intitolò quest'oggetto in inglese *Blue Bred,* suggerendo la natura aristocratica di questo filone ("bread", pane; "bred" è invece participio di "to breed", generare; *Blue Bred* suggerisce perciò le due letture di "pane blu" e "di sangue blu"). Il sottotitolo inglese, *Favourite Food for Blue Birds* (cibo prediletto per uccelli azzurri), sottolinea la medesima idea. Man Ray ricordò che «*Pain peint* è anche una rappresentazione onomatopeica del segnale acustico dei mezzi dei vigili del fuoco».

La connotazione fallica del filone di pane emerge in molti oggetti e dipinti surrealisti. Fra gli esempi più notevoli, la scultura di Dalí *Buste de femme rétrospectif* (1933) e i filoni volanti di Magritte nel dipinto *La légende dorée* (1956). Queste implicazioni sessuali sono radicate in riti arcaici che associano il pane alla fecondità e alla perpetuazione della specie.

È possibile compendiare una nuova moralità con tre pesche di cera, una manciata di cotone e un titolo formato da una sola parola? In *Péchage* (1969) Man Ray collocò tre pesche di cera in una cassetta di legno dipinta in verde e azzurro-cielo. Un pezzo di cotone in forma di nube fu incollato qualche centimetro sopra le pesche. La grandezza delle pesche viene suggerita dal verde (alberi) contro cui sono viste e dalle nubi che si librano sopra di esse. Le pesche risultano quindi alte quanto l'albero più alto e grandi quanto metà delle nubi che incombono su di esse, riempiendo quasi il cielo con la loro estensione. *Péchage* è un doppio gioco di parole: "pêche-âge" (età della pèsca) e "péché-âge" (età del peccato). L'informazione verbale corrobora gli indizi fisici: la grandezza enorme delle pesche suggerisce che si tratti di un frutto mitico: il frutto proibito dei desideri terreni. Quando Man Ray trasforma tre pesche (e tre è l'equivalente numerico dell'Eros) in un frutto mitico, afferma implicitamente che il frutto proibito non è la mela, che è associata al peccato nella tradizione religiosa cristiana, ma la pesca, che è associata all'immortalità nella tradizione esoterica orientale. Mangiando la pesca – soddisfacendo i nostri desideri – saremo meglio in grado di capire noi stessi e di conseguire quella conoscenza che è una condizione indispensabile dell'immortalità. *Péchage* ci annuncia così l'età dell'oro prevista da tutti i pensatori utopisti; non è l'età del peccato bensì l'età del desiderio gratificato.

Gli antecedenti dei numerosi oggetti di Man Ray che forniscono illusioni ottiche possono forse essere trovati in alcune opere di Duchamp: in *Stereoscopia a mano* (1918-1919) e nella serie di macchine ottiche iniziate nel 1920 con *Lastre di vetro rotanti* (*Ottica di precisione*), per arrivare nel 1935 ai sei dischi ottici dei *Rotorilievi,* che quando sono messi in rotazione danno un effetto tridimensionale.

Quanto alle illusioni fisiche, il precedente più noto è, sempre di Duchamp, *Perché non starnutire Rose Sélavy?* (1921), la gabbia riempita con centocinquantadue cubetti di marmo in forma di zollette di zucchero: quando si cerca di sollevare la gabbia, questa ri-

sulta con grande sorpresa assai più pesante di quanto ci si sarebbe immaginato.

In *Astrolabio* (1957), grazie all'uso di una lente a riduzione la funzione dello strumento viene rovesciata: invece di fornire informazioni esatte sull'altezza delle stelle viste dall'osservatore, l'*Astrolabio* di Man Ray fornisce una visione inadeguata e sconcertante della stanza in cui lo spettatore si trova.

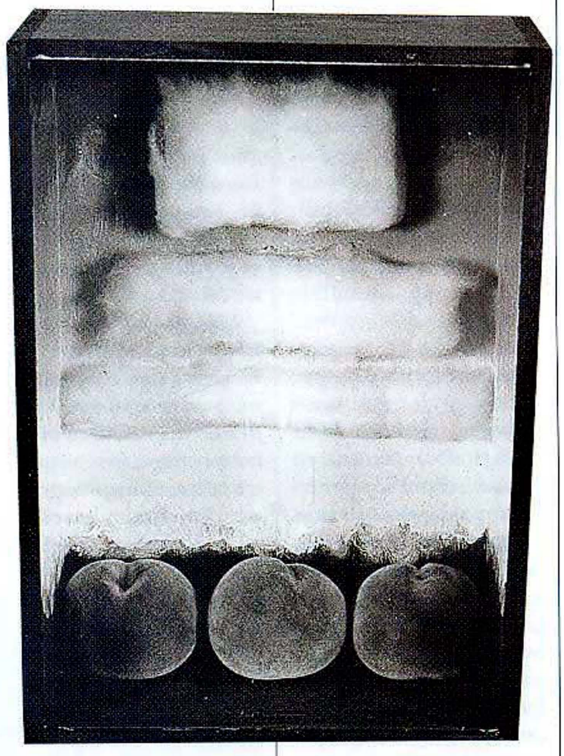
Meno frequenti sono, nell'opera di Man Ray, le illusioni fisiche; uno degli esempi migliori è costituito da *Peso piuma, I* (1960), un foglio di piombo dipinto per simulare un foglio di carta con tre penne di piccione piantate sopra. L'effetto che tale oggetto esercita sullo spettatore è stato così descritto da Hans Richter: «Vari anni fa vidi in un angolo del suo studio un manoscritto chiaramente molto vecchio, reso grigio dalla polvere e dagli anni. Una vecchia penna d'oca era fissata a esso. Afferrai il delicato oggetto, ma la mano mi rimase bloccata. Man Ray aveva ingannato il mio occhio. Il "manoscritto" pesava circa quattro chili, era un pezzo di piombo piegato. Egli ci scrisse su per me il suo nome, conforme a verità, "peso piuma"».

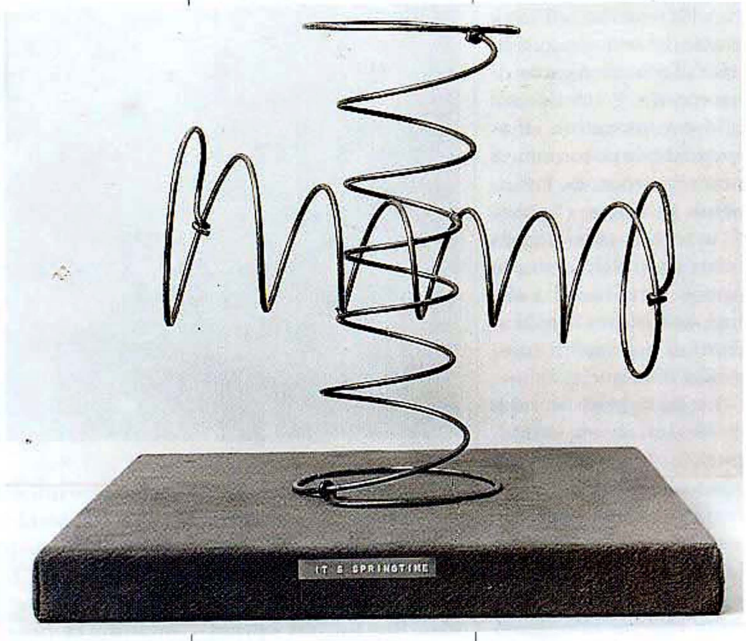
A volte gli oggetti di Man Ray indicano il significato profondo di un'espressione idiomatica; altre volte, meno frequentemente, illustrano un proverbio. In *En dernier ressort, tournez* (*Come ultima risorsa, girate*, 1956), Man Ray infilò la molla di un vecchio orologio su un piolo di legno fissato a una tavola. Poiché la molla non era fissata al piolo, quella di tentare di avvolgerla ("tournez") era un'operazione inutile. Man Ray gioca qui sul doppio senso di "ressort" (risorsa e molla) e di "tourner" (avvolgere e voltare) per dirci che, dopo tutto, non ci si può sottrarre al proprio destino: la morte; è impossibile caricare all'indietro l'orologio (della vita). Le cupe implicazioni della molla presenti in quest'oggetto sono controbilanciate dalle implicazioni liete che ha in *It's Springtime* (1958, 1961), in cui Man Ray gioca sul senso di "spring" (molla, primavera) per ricordarci che la primavera ("spring-time") è un tempo d'amore ("love-time"). Man Ray unì in croce due molle prese dal suo letto: è ovvio che l'immagine del "letto" così evocata sta per fare l'amore. Quest'osservazione è confermata dall'intersezione a croce delle due molle. La croce – assieme al cerchio, al quadrato e al punto – è uno dei simboli più antichi che si conoscano: sta per la Terra, cioè la donna; ma il simbolismo della croce è estremamente complesso e non si esaurisce qui. Vale la pena di ricordare, per esempio, che la croce sta anche per l'"axis mundi", l'albero che collega la Terra al Cielo, e ha pertanto la responsabilità di favorire la loro unione incestuosa.

L'étoile de verre (*La stella di vetro*, 1965) – un frammento di vetro sfaccettato incollato su un rettangolo di carta vetrata – è un esempio del modo in cui Man Ray riesce a creare un oggetto poetico con gli ingredienti più semplici. Il titolo dell'oggetto è chiaramente un gioco di parole con "étoile de mer" (stella di mare). Questo collage ricorda un paesaggio marino con una stella solitaria che risplende al di sopra dell'acqua. *L'étoile de mer* è anche il titolo di un film realizzato nel 1928 da Man Ray sulla base di una poesia di Robert Desnos.

Sui "significati" dei suoi oggetti Man Ray ha scritto: «Fra le regioni dell'arte e del gioco esiste un altro spirito, che non ricerca né l'autorità dell'arte consacrata né la giustificazione di alcuno sforzo nel lavoro o in un gioco di natura competitiva. È una sorta di invenzione gratuita, l'enunciazione di un mistero che si ispira e risponde immediatamente a contatti che potrebbero essere ignorati da specialisti e professionisti. Qualunque forma di espressione questo spirito possa assumere, non potendo essere facilmente classificato fra le attività più riconosciute, non può nemmeno essere affrontato con l'abituale propensione critica». I suoi oggetti sono «un mistero per lui così come possono esserlo per altri ed egli spera che resteranno tali. È questa la loro giustificazione, se di una giustificazione c'è bisogno».

Qui sotto:
Pêchage
(1969);
assemblage: cera,
cotone, legno.





Qui sopra:
It's Springtime
(1958-1961);
assemblage.

Man Ray e la fotografia

DIPINGERE CON LA LUCE

«Non sono un fotografo della natura, ma della mia fantasia», disse Man Ray a Daniel Masclet. «Piuttosto che dare un'immagine convenzionale di un paesaggio, preferisco prendere il mio fazzoletto, torcerlo come voglio e fotografarlo come mi pare». E ancora: «Fotograferei un'idea piuttosto che un oggetto, e un sogno più che un'idea». Queste affermazioni sono la risposta di Man Ray alla controversia storica fra il pittore e il fotografo; esse sono anche un rifiuto indiretto dell'affermazione di Picabia: «Puoi fotografare un paesaggio, ma non le forme che ho in mente». Man Ray era di diverso avviso: *si possono* fotografare le forme che si hanno in mente e *si può* trasformare una fotografia in uno specchio che catturi e conservi i propri sogni e i propri desideri. Nel 1926 scrisse: «Il fotografo, del resto, non si limita al semplice ruolo di un copista. È un meraviglioso esploratore di aspetti che la nostra retina non registrò mai». Per rivelare le «forme che aveva in mente», Man Ray fu costretto a inventare nuove tecniche e a sviluppare nuove applicazioni di espedienti fotografici dimenticati.

La rayografia, le solarizzazioni, il sovrasviluppo, i forti ingrandimenti sono alcuni fra i contributi più noti di Man Ray a un'attività professionale che, fra le sue mani, divenne un'arte. «Ogni volta che mi allontanai dalla pratica ortodossa fu solo perché il soggetto richiedeva un nuovo approccio; applicai o inventai tecniche specifiche per sottolineare aspetti che mi sembravano importanti». Paradossalmente, Man Ray fu in tal modo il creatore di un gran numero di innovazioni tecniche in fotografia, benché la tecnica fotografica fosse una fra le cose che gli interessavano meno.

Man Ray non amò mai la macchina fotografica né provò mai ammirazione per essa; ai suoi studenti diceva: «Se volete fare fotografie, gettate via la macchina fotografica». Duchamp osservò: «Il suo grande merito fu quello di trattare la macchina fotografica come trattava i pennelli: come un semplice strumento al servizio della mente». Man Ray: «Un certo disprezzo per i materiali usati per esprimere un'idea è indispensabile alla più pura realizzazione di tale idea».

Gli amici surrealisti di Man Ray furono i primi ad amare e a capire il suo uso rivoluzionario e poetico della fotografia. André Breton scrisse nel 1928: «Era necessario – mentre la pittura, di gran lunga distanziata dalla fotografia nell'imitazione pura e semplice delle cose reali, si poneva e risolveva [...] il problema della sua ragion d'essere – che un tecnico perfetto della fotografia, che appartenesse anche alla categoria dei migliori pittori, si preoccupasse, da una parte, di assegnare alla fotografia i limiti esatti a cui essa può pretendere, e dall'altra di farla servire a scopi diversi da quelli per i quali sembrava essere stata creata, e soprattutto di proseguire per proprio conto e nella misura dei suoi propri mezzi l'esplorazione di quella regione che la pittura riteneva di potersi riservare. La fortuna di Man Ray fu quella di essere quest'uomo».

Per completare il quadro della poliedrica attività creativa di Man Ray, occorre tornare al 1915, quando la necessità lo trasformò, appunto, anche in fotografo.

Dopo la sua prima personale di dipinti (novembre 1915), Man Ray si trovò a dover affrontare il problema di come procurarsi le fotografie delle proprie opere necessarie per la stampa, per i collezionisti e per i galleristi. Difficoltà finanziarie, oltre al fastidio di dover trasportare i dipinti da Ridgefield a New York, si aggiunsero alla sua insoddisfazione nei confronti del lavoro dei fotografi professionali, inducendolo ad assumersi personalmente il compito. Fu perciò la pura necessità a metterlo sulla via che gli avrebbe dischiuso in seguito tante possibilità e prospettive.

Dal fotografare proprie opere al tentativo di cimentarsi nel ritratto fotografico il passo era breve. E anche questo passo fu favorito da problemi di carattere economico. «Contare sulla pittura per guadagnarmi da vivere era fuori discussione [...]. Avevo la mia macchina fotografica ed ero diventato abbastanza abile nel riprodurre quadri. [...]. Avevo fatto vari tentativi nel campo del ritratto, usando come modelle Donna e Esther, ed ero abbastanza soddisfatto dei risultati. [...] Avrei fotografato una serie di donne, avrei potuto anche diventare uno specialista nel campo del ritratto femminile. Era un mercato più vasto». Fra le prime modelle di Man Ray fuori della sua famiglia furono Berenice Abbot, le due scrittrici Mina Loy e Djuna Barnes, ed Elsa Schiaparelli, la quale sarebbe partita ben presto per la Francia e sarebbe diventata la ben nota regina della moda. I suoi primi soggetti maschili furono gli amici Duchamp, Edgar Varèse e Joseph Stella.

La fotografia era, ovviamente, il mezzo usato da Man Ray per conservare la documentazione dei suoi assemblage e dei suoi oggetti. Probabilmente le prime fotografie dada furono quelle del readymade *Man* (1918), un frullino per sbattere le uova, e dell'assemblage *Woman* (1918) costituito da due specchi parabolici e sei mollette da bucato che pinzano una lastra di vetro. Nel fotografare questi due oggetti Man Ray li illuminò con una forte luce laterale per accentuarne le ombre, in omaggio forse a un'ingiunzione di Duchamp: «Fotografare le ombre di un readymade» che ritroviamo negli appunti per il *Grande vetro*. Queste due fotografie – contrassegnate sul retro dallo stesso autore con questi titoli – furono esposte al primo Salon Dada alla galleria Montaigne a Parigi nel 1921. Questa precisazione perché nel titolare le ristampe posteriori di queste due foto Man Ray ne invertì il titolo, cosicché *Woman* diventò il frullino e viceversa.

L'importanza dell'ombra è fondamentale in *Allevamento di polvere* (1920), dove le ombre proiettate dalla polvere che si era accumulata sul retro del pannello infe-

riore del *Grande vetro* di Duchamp producevano un effetto misterioso. *Allevamento di polvere* realizzò un altro progetto di Duchamp: «Per i Setacci nel *Vetro*: lasciar cadere la polvere su questa parte, per tre o quattro mesi». E lasciò perciò che la parte posteriore dell'"Apparecchio scapolo" raccogliesse polvere per alcuni mesi nel suo studio di New York. Duchamp stesso mi disse: «Ricordo quando Man Ray e io sistemammo la lampada per illuminare il soggetto: non era che una comune lampadina elettrica, per questo c'è voluto un tempo di esposizione molto lungo per riuscire a ottenere una fotografia meravigliosa».

Benché non tutte le fotografie di Man Ray fossero fotografie di suoi oggetti, praticamente tutti i suoi oggetti (o composizioni) furono soggetti di fotografie; per esempio *Portemanteau* (1920), un manichino per l'esposizione di abiti in una vetrina, combinato con un nudo femminile, che fu pubblicato per la prima volta col titolo *Dadaphoto* nel numero unico di "New York Dada" (aprile 1921). In effetti, fin verso la fine degli anni Quaranta, la massima parte degli oggetti di Man Ray furono composti principalmente per ottenere soggetti insoliti di fotografie non convenzionali. Una volta che erano stati utilizzati a questo scopo spesso venivano messi da parte, distrutti, dimenticati o perduti.

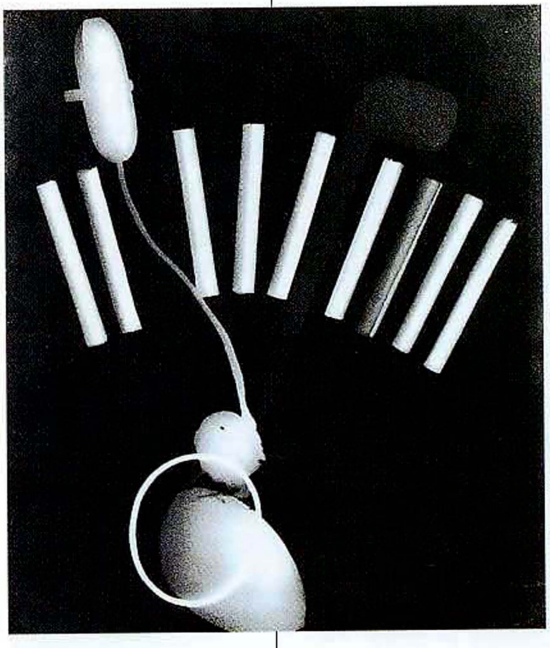
Poiché la pittura restò la passione dominante di Man Ray, non appena egli ebbe acquistato la padronanza delle complessità tecniche della macchina fotografica pensò di farne a meno e di utilizzare la lastra fotografica per creare incisioni in cui il fattore attivo fosse la luce anziché l'acido. In tal modo egli stava mettendo la fotografia al servizio della pittura e dava un nuovo soffio di vita a un procedimento che era stato praticato per la prima volta in Inghilterra attorno al 1820 ed era stato adottato entusiasticamente da Corot, Millet, Delacroix e altri attorno al 1850. Man Ray riscoprì indipendentemente questa tecnica.

Nel processo originario, designato come "cliché-verre", il disegno veniva eseguito su una lastra di vetro affumicata; la lastra veniva poi posata su carta fotografica, sulla quale, in seguito a esposizione alla luce, le linee bianche del disegno apparivano nere. In questo modo era possibile ottenere un numero indefinito di stampe positive per contatto. Il procedimento di Man Ray era ancora più semplice: egli esponeva alla luce la lastra fotografica ed eseguiva il suo disegno direttamente sul negativo così ottenuto. Essendo contrario a ogni tipo di spreco, a volte utilizzò anche i negativi di fotografie scartate.

Il primo cliché-verre di Man Ray risale al 1917. Egli tornò poi a utilizzare questa tecnica nel 1922 e all'inizio degli anni Quaranta.

Dal cliché-verre, che faceva a meno della macchina fotografica, alla rayografia, nel 1921, il passo era breve, ma richiese, per essere compiuto, quattro anni e un caso. L'artista si imbatté nella rayografia una notte nella sua piccola stanza all'Hôtel des Écoles, in rue Delambre mentre stava sviluppando fotografie che aveva fatto per Paul Poiret, il famoso sarto parigino. «Un foglio di carta fotografica finì nella vaschetta per lo sviluppo: voglio dire un foglio di carta vergine, che era finito in mezzo a quelli già esposti sotto i negativi. Aspettai invano un paio di minuti senza che apparisse alcuna immagine, rammaricandomi per lo spreco di carta. Posai poi meccanicamente nella vaschetta sulla carta bagnata un piccolo imbuto di vetro, il bicchiere graduato e il termometro. Accesi la luce e sotto i miei occhi cominciò a formarsi un'immagine: non una semplice silhouette degli oggetti, come in una fotografia regolare, ma una figura distorta e rifratta dal vetro che era più o meno a contatto con la carta e che si stagliava contro uno sfondo nero, la parte esposta direttamente alla luce.

Feci alcune altre prove, mettendo da parte il lavoro più serio per Poiret e dando fondo alla mia preziosa carta. Utilizzai qualsiasi oggetto mi capitasse sottomano, la chiave della mia camera, un fazzoletto, alcune matite, un pennello, una candela, un pezzo di spago: non era necessario immergere questi oggetti nel liquido ma bastava posarli sulla carta asciutta, esponendola alla luce solo per pochi secondi, come nel caso dei negativi. Feci in tal modo alcune altre stampe, con grande eccitazione e rallegrandomi enormemente. La mattina seguente esaminai i risultati, e appuntai un paio di rayografie (come decisi di chiamarle) sulla parete. Avevano un aspetto straordinariamente nuovo e misterioso. Verso mezzogiorno passò da me Tristan Tzara per vedere se potevamo andare a mangiare assieme. Scorse subito le stampe sulla parete e ne fu molto entusiasta; erano pure creazioni dada, disse e molto superiori a tentativi simili compiuti alcuni anni prima da Christian Schad».



Qui sopra:
Cigarettes (1924); rayografia.

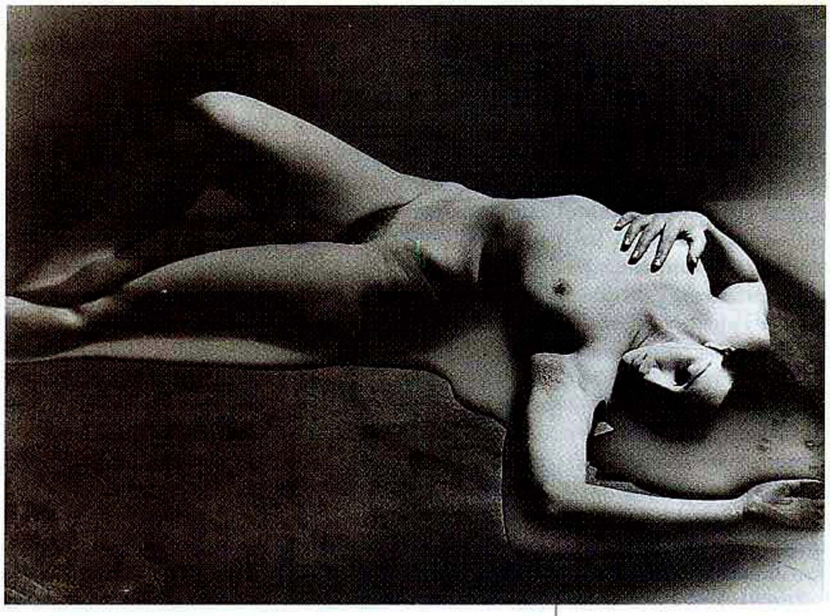
Nella pagina a fianco:
Allevamento di polvere (1920); Gerusalemme, Israel Museum (Donazione Arturo Schwarz)

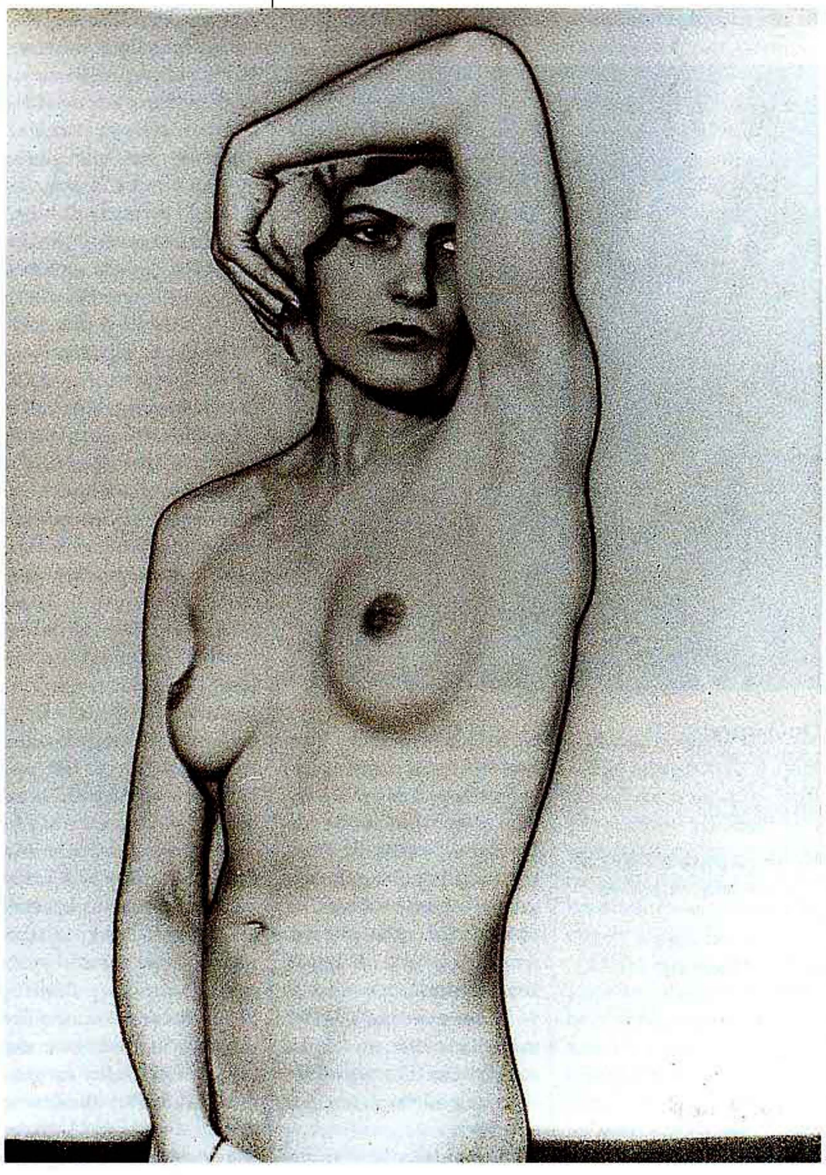
In verità l'evoluzione di questo processo non fu così semplice come potrebbe suggerire il racconto della scoperta. Esso combinava la tecnica usata da Man Ray nella pittura con l'aerografo e lo sfruttamento del diverso valore di rifrazione di oggetti opachi, traslucidi e trasparenti. Nelle aerografie Man Ray aveva ottenuto effetti sorprendenti avvicinando o allontanando la punta d'argento dell'aerografo dalla superficie spruzzata. Ora gli venne in mente di variare tanto la distanza dell'oggetto dal materiale sensibile quanto la distanza e la posizione delle sorgenti di luce. Lo spostamento della sorgente di luce attorno all'oggetto creava effetti sorprendenti e piacevolissimi e la giustapposizione di oggetti opachi e di materiali trasparenti e traslucidi consentì veramente a Man Ray di dipingere con la luce e di ottenere infinite gradazioni di toni.

Man Ray esercitò una forte attrazione sui surrealisti: in effetti divenne il primo fotografo surrealista, e per molti anni rimase anche l'unico. Sue furono le fotografie apparse più spesso nei periodici e nelle pubblicazioni dei surrealisti, sia come contributi a sé sia congiuntamente a poesie, testi teorici o letterari. Nel 1931 il catalogo della Librairie José Corti, specializzata in pubblicazioni surrealiste, è illustrato principalmente da ritratti fotografici eseguiti da Man Ray di alcuni autori surrealisti: Alexandre, Aragon, Buñuel, Pe-

A destra:
Primato della materia sul pensiero
(1929);
solarizzazione;
Gerusalemme,
Israel Museum
(Donazione
Arturo Schwarz).

Qui sotto:
Nudo
(1932);
solarizzazione.





ret, Tzara. Una galleria più completa di surrealisti appare in un fotomontaggio, la *Scacchiera surrealista* (1934), riprodotto nella prima antologia di poesie surrealiste.

Nel corso delle sue ricerche nel campo del ritratto fotografico non convenzionale, Man Ray si imbatté in «quella che è stata chiamata solarizzazione, un processo di sviluppo in virtù del quale i contorni del viso sono accentuati da una linea nera come nel disegno», come spiegò. La descrizione che di questo processo dà Man Ray ci rivela perché lo attraesse tanto: la solarizzazione gli forniva un'altra opportunità di usare la luce come un pittore usa i suoi pigmenti; dopo aver disegnato col cliché-verre e dopo aver dipinto con la rayografia, Man Ray poté combinare in una fotografia la linea nera asciutta del cliché-verre e le sontuose tonalità della rayografia.

Nel 1939 Semen Davidovič Kirljan fece la prima fotografia del campo elettromagnetico che circonda ogni organismo vivente. Un decennio prima, a Parigi, Man Ray aveva scoperto poeticamente l'aura di sogno che emana da ciascuno di noi. Commentando una delle più famose solarizzazioni di Man Ray, Marcel Jean scrisse: «Il *Primato della materia sul pensiero* rimodella i contorni di una donna nuda rivelando meraviglie ignote del corpo femminile». Gli altrettanto famosi ritratti solarizzati di Breton (1928-1930), di Duchamp (1930), di Braque (1930) e l'autoritratto solarizzato dello stesso Man Ray (1930) dimostrano che questi fu in grado di conseguire con una fotografia il risultato che in generale soltanto un grande pittore di ritratti è in grado di ottenere: un ritratto psicologico oltre che fisico del suo soggetto.

I suoi ritratti di pittori e di scultori furono, perlopiù, non premeditati. Dopo averne fotografato le opere nel loro studio, Man Ray, se gli era rimasta qualche lastra, fotografava anche gli artisti stessi: a quell'epoca si usavano ancora lastre di vetro. Gertrude Stein fu fra i primi esponenti del mondo letterario americano che Man Ray conobbe e fotografò. Seguirono Ernest Hemingway, Ezra Pound, William Carlos Williams, T. S. Eliot, Havelock Ellis, Aldous Huxley, Virginia Woolf, James Joyce, Sinclair Lewis.

La posizione neutrale di Man Ray – pur essendo legato sul piano dei rapporti personali al gruppo surrealista non ne divenne mai un membro attivo – era apprezzata da tutti. Oltre ai suoi ritratti di pittori (e poeti) surrealisti, fotografò anche artisti più "conservatori", come Braque, Derain, Gris, Léger, Matisse, Rouault,

Vlaminck, oltre ad artisti più vicini ai surrealisti come Brancusi, Giacometti, Kandinskij, Picabia, Picasso.

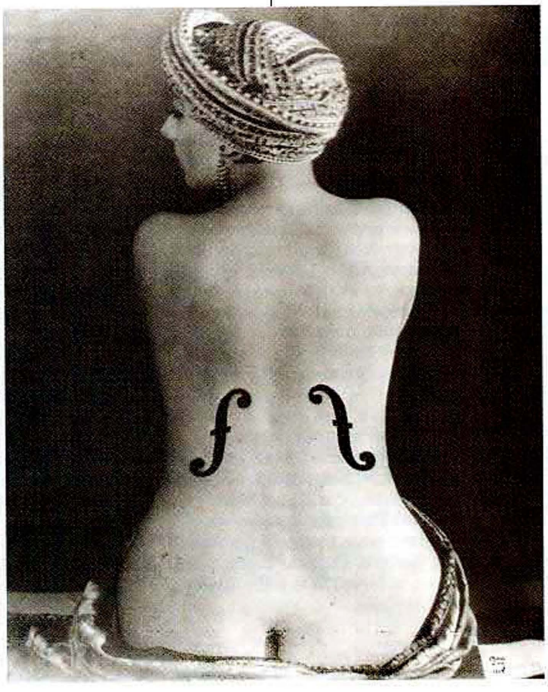
Man Ray rilevò che egli non guardava mai un nudo con l'occhio disinteressato di un pittore, *Kiki de Montparnasse* (1922), *Le violon d'Ingres* (1924) e *Domani* (1924) rappresentano tre modi diversi di trattare un medesimo tema. In *Kiki de Montparnasse* Man Ray ritrasse la modella così come uscì dal paravento dietro il quale si era appena spogliata, esattamente come la modella del dipinto di Ingres *La Sorgente*. Un altro dipinto di Ingres – il *Nudo di spalle* (1807) – ispirò la famosa fotografia di Man Ray *Le violon d'Ingres*, nella quale Kiki appare nella medesima posa della modella del pittore francese. Per suggerire l'espressione idiomatica francese "violino di Ingres" (il proprio "violon d'Ingres" è il proprio hobby, così come suonare il violino era l'hobby di Ingres), Man Ray trasferì l'immagine delle "effe" del violino, riproducendole, per contatto, sulla fotografia del dorso di Kiki. Inoltre – e questo fu probabilmente l'elemento che stava più a cuore a Man Ray – egli ebbe modo di accennare così al fatto che la fotografia era per lui semplicemente il suo "violon d'Ingres"; il suo interesse vero era altrove.

In *Domani* – una doppia esposizione di un nudo visto frontalmente e non ritoccato – un'immagine conturbante fu ottenuta ordinando alla modella di voltare leggermente la testa e il corpo.

Le fotografie di Man Ray (come del resto tutte le sue opere) sono il risultato di una tecnica rigorosa al servizio della sua sensibilità e della sua immaginazione. Egli sottolineò ripetutamente che, dopo tutto, la rigorosa preparazione tecnica della sua giovinezza lo aveva molto aiutato in seguito. Quanto meno gli aveva insegnato quali tecniche accademiche dovessero essere evitate.

L'accurata preparazione dei ritratti da parte di Man Ray, gli obiettivi a grande lunghezza focale che egli usò sempre per fotografare il soggetto dalla massima distanza possibile (non soltanto per evitare le distorsioni, ma anche per assicurare un certo distacco fisico ed emotivo dal soggetto), sono fra gli aspetti più interessanti del suo lavoro.

Per Man Ray una fotografia è un fatto mentale più che un'operazione chimica. Essa esercita un'attrazione mentale: si potrebbe dire che ha "mind-appeal", non "sex-appeal", o forse li ha entrambi.



Qui sopra, da sinistra:
Paul Eluard e Man Ray (1940 circa).

André Breton (1930-1977); Gerusalemme, Israel Museum (Donazione Arturo Schwarz).

Qui sopra:
Pablo Picasso (1932-1977); Gerusalemme, Israel Museum (Donazione Arturo Schwarz).

In basso:
Le violon d'Ingres (1924); fotografia ritoccata.

QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI MAN RAY
Van Gogh muore suicida a Auvers-sur-Oise. Si forma il gruppo nabis.	**1890**	Non sono ancora stato in grado di accertare l'esatta data di nascita di Man Ray e neppure il suo vero nome. Egli stesso diede parecchie versioni differenti anche ad amici intimi come Marcel Duchamp. Ho trovato in periodici londinesi e newyorkesi degli anni Venti e Trenta cinque diverse versioni del vero nome di Man Ray: Emmanuel Rudnitsky, Emmanuel Radensky, Emmanuel Rabinowitz, Emmanuel Rabinovitch, Raymond Mandelbaum. Le mie ricerche all'anagrafe di Filadelfia (Pennsylvania) mi hanno indotto a considerare la possibilità di una sesta alternativa mai incontrata prima: Michael Radnitzky, nato a Filadelfia, al 823 S. 3rd street il 20 agosto 1890, figlio di Max Radnitzky (sarto) e Minnie Radnitzky. Man Ray abitualmente dava come sua data di nascita il 27 agosto 1890 e come luogo la zona di 418 Carpenter street: l'indirizzo che figura sul certificato di nascita è in effetti nelle vicinanze.
Secessione di Vienna. Nascono Aragon, Bataille e Delvaux.	**1897**	La sua famiglia si stabilisce a Brooklyn (New York).
Guerra russo-giapponese. Nasce Dalí (muore nel 1989).	**1904**	Studi secondari. Corsi di disegno libero e di disegno industriale.
Rivoluzione in Messico. Pio X impone al clero il giuramento antimodernista. Primo acquerello astratto di Kandinskij. A Milano Boccioni scrive il *Manifesto tecnico della pittura futurista.*	**1910**	Comincia a frequentare il centro Ferrer (così chiamato in memoria dell'anarchico educatore spagnolo). Frequenta la galleria 291 di Alfred Stieglitz e vi scopre l'avanguardia artistica.
Fondazione del Blaue Reiter.	**1911**	Si stabilisce a New York City.
In Russia Casimir Malevič fonda il suprematismo. Freud scrive *Totem e Tabù.* Apollinaire pubblica *L'antitradition futuriste, Les peintres cubistes* e *Alcools.* A Parigi de Chirico espone al Salon des Indépendants e al Salon d'Automne.	**1913**	Visita la mostra dell'*Armory Show* e vi scopre le opere di Marcel Duchamp e Francis Picabia. Dipinge il suo primo quadro cubista: *Ritratto di Alfred Stieglitz.* Lavora a metà tempo come disegnatore presso un editore di carte geografiche e atlanti. Sposa la poetessa Adon Lacroix (Donna Lecœur), con la quale vive a Riedgefield, nel New Jersey. Ha abbandonato il suo cognome per Man Ray, come testimonia il registro matrimoniale.
L'Italia entra in guerra contro l'Austria. Einstein pubblica i *Fondamenti della teoria della relatività generale.* Duchamp conia il termine readymade e inizia a lavorare al *Grande vetro.* Arp espone a Zurigo le sue prime tele astratte. Viene fondata a New York la rivista "291".	**1915**	Partecipa a una mostra del Modern Movement in the American Art alla Memorial Art Gallery di Rochester (New York). Suo primo incontro, a Ridgefield, con Marcel Duchamp. Ottobre-novembre: prima mostra personale alla galleria Daniel. Torna a stabilirsi a New York, nella Lexington Avenue.
In Russia scoppia la Rivoluzione e crolla il regime zarista. Gli Stati Uniti intervengono nella prima guerra mondiale. Cominciano le pubblicazioni della rivista "Dada". Barcellona: Picabia pubblica la rivista "391". In Olanda viene fondata la rivista "De Stijl". Muoiono Rodin e Degas.	**1917**	Seconda mostra personale alla galleria Daniel. 10 aprile-6 maggio: partecipa al Salon della Società degli artisti indipendenti di New York alla Grand Central Gallery. Presenta la *Ballerina sul filo,* che però ritira quando viene a sapere che la *Fontana* di Marcel Duchamp è stata rifiutata. Dipinge *Suicidio,* una delle sue prime aerografie.
Parigi: conferenza per la pace. Nasce la Società delle Nazioni. Assassinati Karl Liebkneckt e Rosa Luxemburg. Nasce il Bauhaus. A Parigi Breton, Eluard, Soupault e Aragon pubblicano la rivista "Littérature". Muore Renoir.	**1919**	Pubblica, in collaborazione con lo scultore anarchico Adolf Wolff, il primo e unico numero di "TNT". Rompe il rapporto con Donna. 17 novembre - primo dicembre: terza personale alla galleria Daniel.
Fondazione del partito comunista in Francia. In Germania Hitler fonda il partito nazional-socialista. Berlino: prima esposizione Dada. *Festival Dada* alla Salle Gaveau. A Parigi Duchamp espone *L.H.O.O.Q.*	**1920**	Corrisponde con Tristan Tzara. Disegna il suo primo gioco di scacchi. Fotografie in collaborazione con Duchamp. Cerca di girare con Marcel Duchamp un film anaglifico – in rilievo – con due cineprese; ne sopravvivono due o tre fotogrammi.
Fondazione del partito comunista italiano e nascita del partito comunista cinese. Ribellione di Atatürk in Turchia. A Parigi i dadaisti a Saint-Julien-le-Pauvre e mostre di Ernst e Miró. Klee comincia ad insegnare al Bauhaus. A Vienna Breton incontra Freud.	**1921**	Pubblica con Duchamp il numero unico di "New York Dada". Gira un film con Duchamp: *Madame la baronne Elsa von Fieytag-Loringhoven se rase le pubis.* A giugno, Duchamp lascia New York per Parigi. Un mese dopo anche Man Ray arriva a Parigi: Duchamp lo presenta ai dadaisti. Vive in una mansarda al 22 di rue de la Condamine. Esegue numerosi ritratti fotografici. In novembre: prima rayografia. Incontra Eric Satie, insieme al quale realizza *Dono.* Ricerche con Duchamp che sfoceranno in *Anémic Cinéma.* Incontra Kiki, famosa modella degli artisti. Si stabilisce a Montparnasse.
Marcia su Roma dei fascisti e primo governo Mussolini. Joyce: *Ulisse.* Muore Proust. Rottura tra Breton e Tzara.	**1922**	Diventa fotografo di moda per Paul Poiret. Espone al Salone degli Indipendenti. Pubblica gli *Champs Délicieux:* dodici rayografie con prefazione di Tzara.
"Putsch" di Monaco tentato da Hitler. Milano: prima mostra di Novecento.	**1923**	Man Ray e Marcel Duchamp abitano all'Hôtel Istria, al 29 di rue Campagne-Première.
Muore Lenin. Assassinio di Matteotti. Breton: *Manifesto del surrealismo.* Aragon: *Le libertinage.* Muore Kafka.	**1924**	"Littérature" pubblica *Le violon d'Ingres.* Partita a scacchi con Duchamp ripresa nel film *Entracte* di Francis Picabia e René Clair.
In Germania Hindenburg è eletto presidente della repubblica. A Parigi esposizione internazionale di arti decorative e prima mostra collettiva dei surrealisti. Il Bauhaus è trasferito a Dessau.	**1925**	Le edizioni francese e americana di "Vogue" pubblicano sue fotografie di moda. Partecipa alla mostra dei pittori surrealisti alla galleria Pierre. Espone con El Lissitzky e Mondrian alla galleria Goltz di Monaco.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI MAN RAY
Retrospettiva di Munch a Berlino. Prime personali di Klee e Magritte a Parigi.	**1927**	Va a New York per la sua mostra di quadri e di fotografie alla galleria Daniel.
Stalin al potere. Breton pubblica *Le surréalisme et la peinture*. Mostra di Ernst e realizzazione del film *Un chien andalou* di Dalí e Buñuel.	**1928**	Prima rappresentazione di *L'etoile de mer*, il film realizzato da Man Ray su una poesia di Robert Desnos.
Crollo di Wall Street. Dalí si unisce ai surrealisti.	**1929**	Incontra Lee Miller, che sarà la sua assistente fino al 1932.
Affermazione dei nazisti in Germania. Proiezione a Parigi del film *L'âge d'or* di Dalí e Buñuel. Personale di Klee al Museum of Modern Art di New York. Mostra di Magritte a Bruxelles. Il surrealismo aderisce alla Terza internazionale.	**1930**	Ballo a casa del conte e della contessa Pecci-Blunt: con l'aiuto di Lee Miller, proietta sugli abiti bianchi delle invitate le immagini di un film colorato a mano. Partecipa all'importante collettiva surrealista *La peinture au défi*, Galerie Goemans, Parigi.
Dalla Germania inizia l'emigrazione di intellettuali ostili al nazismo. Breton pubblica *Les vases communicants*, Artaud *Il teatro della crudeltà*.	**1932**	Partecipa alla *Surrealist Exhibition* alla Julien Levy Gallery di New York, alla *Mostra della cinematografia* a Firenze, alla *Exposition internationale de la photographie* a Bruxelles.
Hitler cancelliere; in Germania leggi speciali e abrogazione della Costituzione. Chiude il Bauhaus. Kandinskij a Parigi. Mostra surrealista a Parigi.	**1933**	Viaggio ad Amburgo. D'estate raggiunge Duchamp e Mary Reynolds a Cadaqués, dove incontra Salvador Dalí e Gala. In seguito è a Barcellona.
In Cina comincia la "lunga marcia". Nobel della letteratura a Pirandello. Breton espelle Dalí dai surrealisti.	**1934**	Personale di fotografie a Londra. Dona alcune sue opere alla mostra-mercato del comitato per la liberazione degli antifascisti in prigione.
Attacco italiano all'Etiopia. I surrealisti espongono a Copenhagen e scrivono un programma antifascista. Muore Malevič.	**1935**	Personali a Hartford (Connecticut), a Los Angeles, a Barcellona. Partecipa alla mostra di disegni surrealisti alla galleria dei Quatre Chemins di Parigi.
Franco attacca la repubblica spagnola. Processi stalinisti a Mosca: Breton legge una protesta. Picasso direttore del Prado. Artaud va in Messico. A New York Breton organizza la rassegna *Fantastic Art Dada Surrealism*. A Londra prima Mostra internazionale surrealista.	**1936**	Va ad abitare in rue Denfert-Rochereau. In seguito acquisterà una casetta a Saint-Germain-en-Laye. Relazione con Adrienne (Ady). Passa le estati nel Mezzogiorno, a Mougins: lui e Adrienne, Paul Éluard e Nusch, Roland Penrose e Lee Miller, Pablo Picasso e Dora Maar. Elabora molti oggetti. Si reca tre mesi a New York.
Annessione tedesca dell'Austria. Sartre: *La nausea*. Breton in Messico da Trockij esiliato.	**1938**	*Exposition Internationale du Surréalisme* a Parigi. Dipinge il *Portrait imaginaire de D.A.F. de Sade*.
Invasione nazista della Francia. Trockij assassinato in Messico. Breton; Ernst e Masson vanno a New York, Dalí in California. Mostra di Pollock a New York.	**1940**	Partenza per New York. In seguito è a Hollywood, dove fa la conoscenza di Juliet Browner, che diventerà la sua compagna sino alla fine.
Gli artisti in esilio si incontrano a casa di Matisse a New York.	**1941**	Si stabilisce a Los Angeles. Rifà alcune opere vecchie, lasciate in Europa.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI MAN RAY
Fine della seconda guerra mondiale.	**1945**	Personale al Los Angeles County Museum. Mostra personale presso la galleria Julien Levy a New York.
Duchamp inizia *Etant donnés: 1) la chute d'eau 2) le gaz d'éclairage*. Le Corbusier inizia l'Unité d'Habitation di Marsiglia	**1946**	Personale d'oggetti a Los Angeles. Doppio matrimonio, a Beverly Hills, di Man Ray e Juliet Browner, Max Ernst e Dorothea Tanning.
A Parigi ultima mostra collettiva surrealista.	**1947**	Viaggio lampo a Parigi insieme a Juliet.
Mostra sulla pittura metafisica alla Biennale di Venezia.	**1948**	Dipinge la serie: *Equazioni shakespeariane*.
A Parigi, definizione teorica dell'arte informale.	**1951**	Ritorno a Parigi. Riprende a dipingere. Fa esperimenti di fotografia a colori.
A Dallas retrospettiva di Magritte.	**1960**	Partecipa a *Photokina*, a Colonia.
In Italia si formano il Gruppo N e il Gruppo T.	**1961**	Medaglia d'oro per la fotografia alla Biennale di Venezia. Partecipa alla mostra del Museum of Modern Art di New York, *The Art of Assemblage*.
Andy Warhol comincia a produrre opere con tecniche seriali. A Parigi inaugurazione del soffito dell'Opéra di Chagall.	**1964**	Prima mostra personale in Italia alla galleria Schwarz di Milano: *Oggetti del mio affetto (1920-1964)*, nel catalogo, testi di Man Ray e Tzara.
Muore Breton a Parigi. A Basilea muore Arp. Duchamp completa *Etant donnés: 1) la chute d'eau 2) le gaz d'éclairage*.	**1966**	Cinquantenario di Dada: Man Ray partecipa a diverse retrospettive. Prima sua grande retrospettiva al Los Angeles County Museum of Art. Partecipa alla mostra *Il surrealismo* al museo di Tel Aviv.
Muore Magritte a Bruxelles. Lewitt conia il termine Arte concettuale.	**1967**	Partecipa alla mostra *Le muse inquietanti. Maestri del surrealismo* alla Galleria civica d'arte moderna di Torino.
	1971	Partecipa con *Le violon d'Ingres* all'esposizione *Autour du Bain Turc d'Ingres* al Louvre. Si allestiscono due importanti retrospettive: al museo Boymans van Beuningen di Rotterdam e alla galleria Schwarz di Milano.
Fine dell'intervento americano in Vietnam. Colpo di stato di Pinochet in Cile. Muore Picasso.	**1973**	Mostre personali a Milano, Firenze, Tokyo e New York. Partecipa alla mostra *Combattimento per un'immagine* al Museo civico di Torino.
Warhol crea la "scultura invisibile". Retrospettiva di Miró a Parigi.	**1974**	Andy Warhol gli dedica una serie di quadri e di serigrafie.
Joseph Beuys leader dell'arte concettuale.	**1975**	Personali a Londra, Atene, Milano, New York, Roma.
Muore Mao Zedong.	**1976**	18 novembre: Man Ray muore a Parigi.

BIBLIOGRAFIA

Principali contributi letterari o illustrativi di Man Ray

Impressions of 291, in "Camera Work", n. 47, gennaio 1915; in "The Ridgefield Gazook", n. 0, marzo 1915; *A Book of Diverse Writings*, Ridgefield, aprile 1915; in cat. mostra *The Forum Exhibition of Modern American Painters*, New York 1916; in "TNT", marzo 1919; *L'Inquiétude*, Parigi 1921; in "New York Dada", aprile 1921; *Pensée sur l'art*, in cat. *Exposition dada Man Ray*, Parigi 1921; *Champs délicieux*, Parigi 1922; in B. Péret, *Immortelle maladie*, Parigi 1924; in G. Ribemont-Dessaignes, *Man Ray*, Parigi 1924; poesia in "391", n. 17, giugno 1924; in J. Cocteau, *L'ange heurtebise*, Parigi 1925; *Revolving Doors*, Parigi 1926; in A. Breton, *Nadja*, Parigi 1928; in L. Aragon, B. Péret, *1929*, Parigi 1929; *Electricité*, Parigi 1931; *L'âge de la lumière*, in "Minotaure", n. 3/4, 1933; *The Age of Light*, in *Man Ray. Photographies 1920-1934 Paris*, a cura di J. Thrall Soby, Paris-New York 1933; *Facile*, Parigi 1935; in A. Breton, *L'amour fou*, Parigi 1937; *Les mains libres*, Parigi 1937; in *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Parigi 1938; *Photography Is Not Art*, in "View", n. 1, aprile-ottobre 1943; *Chessmen by Man Ray*, volantino, 1945; *It has never been my object to record my dreams*, cat. mostra *Objects of my Affection*, New York 1945; lettera in *Dreams that Money Can Buy*, cat. per il film di H. Richter, New York 1947; *Alphabet for Adults*, Beverly Hills 1948; *To Be Continued Unnoticed* e *A Note on the Shakespearian Equations*, in cat. mostra, Beverly Hills 1948-1949; in cat. mostra *Max Ernst, Man Ray, Dorothea Tanning*, Tours 1956; *What I Am*, in *An Exhibition Retrospective and Prospective of the Work of Man Ray*, Londra 1959; *Inventaire d'une tête de femme*, in cat. mostra *Exposition Internationale du Surréalisme*, Parigi 1959-1960; *One Hundred Objects of My Affection*, in W. C. Seitz, *The Art of Assemblage*, New York 1961; *Self Portrait*, Londra-Boston 1963; *The Rayograph*, Stoccarda 1963; in A. Schwarz, *Il reale assoluto*, Milano 1964; *Tous les films que j'ai réalisés...*, in "Études cinématographiques", n. 38/39, 1965; *Have never Painted a Recent Picture*, in cat. mostra, Los Angeles 1966; *Les treize clichés vierges*, Milano 1968; *Électromagie*, Parigi 1969; *Les Invendables*, cat. mostra, Vence 1969; in *La Ballade des dames hors du temps*, Parigi-New York 1970; *Les six masques voyants*, Milano 1970; *Mr and Mrs Woodman*, L'Aja 1970; *Oggetti d'affezione*, Torino 1970; *De l'origine des espèces par voie de sélection irrationnelle*, Parigi-Milano-New York 1971; *First Steps in 1920*, Torino 1971; *Person to Person*, cat. mostra, Rotterdam 1971; in P. Bourgeade, *Bonsoir Man Ray*, Parigi 1972; *Man Ray. 40 rayographies*, cat. mostra, Parigi 1972; in *Man Ray Opera grafica*, Torino 1973; in *Carolrama*, Torino 1974; *Les voies lactées*, Torino 1974; *Je suis un fautographe*, in "Photo", n. 88, 1975; *L'immagine fotografica*, Venezia 1977.

Opere citate. S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901), Torino 1971; S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in *La vita sessuale*, Torino 1970; S. Freud, *Il poeta e la fantasia* (1907), in C. L. Musatti, *Freud*, Torino 1959; G. Apollinaire, introduzione e saggio bibliografico per *L'Œuvre du Marquis de Sade*, vol. I, Parigi 1909; J. B. de Casseres, *The Unconscious in Art*, in "Camera Work" (New York), n. 36, 1911; E. Satie, *Mémoires d'un amnésique*, in "Journal de la Société Musicale Indépendante", Parigi 1912 [trad. it. in A. Schwarz, *Almanacco Dada*, Milano 1976]; M. Duchamp, *A Complete Reversal of Art Opinions by Marcel Duchamp Iconoclast*, in "Arts and Decoration", n. 11, settembre 1915, [trad. it. parz. in A. Schwarz, *Almanacco Dada*, cit.]; A. Lacroix, prefaz. al cat. mostra alla Daniel Gallery, New York 1916; A. Breton, Ph. Soupault, *Les champs magnétiques*, Parigi 1920 [trad. it. in *Per conoscere Breton e il surrealismo*, a cura di I. Margoni, Milano 1976]; L. Aragon, testo per il cat. mostra alla Librairie Six, Parigi 1921; J. Arp, cat. mostra alla Librairie Six, Parigi 1921; A. Breton, *Max Ernst*, prefazione al cat. mostra alla Sans Pareil, Parigi 1921; P. Éluard, testo per il cat. mostra alla Librairie Six, Parigi 1921; M. Ernst, testo per il cat. mostra di Man Ray alla Librairie Six, Parigi 1921; G. Ribemont-Dessaignes, cat. mostra alla Librairie Six, Parigi 1921; P. Soupault, cat. mostra, Parigi 1921; J. Cocteau, *Lettre ouverte à Man Ray, photographe américain*, in "Les Feuilles Libres", n. 26, 1922 [trad. it. in L. V. Masini, *Man Ray*, Firenze 1975]; M. Duchamp, *Can a Photograph Have the Significance of Art?*, in "Manuscripts", n. 4, dicembre 1922; R. Desnos, *Man Ray*, in "Le Journal", dicembre 1923; A. Breton, *Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble*, Parigi 1924 [trad. it. in Id., *Manifesti del surrealismo*, Torino 1966]; G. Ribemont-Dessaignes, *Man Ray*, Parigi 1924; A. Breton, R. Desnos, prefazione al cat. mostra *La peinture surréaliste*, Parigi 1925; J. Cocteau, *L'Ange Heurtebise*, Parigi 1925; R. Desnos, *Man Ray*, in "Paris Soir", 23 maggio 1926; A. Breton, *Nadja* (1928), Torino 1972; J. Le Harponneur, recensione del film *L'étoile de mer*, in "Monde", dicembre 1928; J.-G. Auriol, *Une visite à Man Ray*, in "L'Ami du Peuple" (Parigi), 7 giugno 1929; [A. Prin], *Kiki Souvenirs*, Parigi 1929; L. Aragon, *La peinture au défi*, Parigi 1930; R. Crevel, *Mr Knife Miss Fork*, Parigi 1931; F. Picabia, prefazione al cat. *Exposition de Photographies par Man Ray*, Cannes 1931; A. Breton, *Les visages de la femme*, in *Man Ray. Photographies 1920-1934 Paris*, Parigi-New York 1934; M. Duchamp, (Rrose Sélavy), *Men Before the Mirror*, in *Man Ray. Photographies 1920-1934 Paris*, a cura di J. Thrall Soby, Parigi-New York 1934; P. Éluard, *Man Ray*, in *Man Ray. Photographies 1920-1934 Paris*, a cura di J. Thrall Soby, Parigi-New York 1934; P. Éluard, *Man Ray*, in *La rose publique*, Parigi 1934; M. Tabard, intervista con Man Ray, in "Arts et Métiers graphiques", cit. da F. de L., *La Solarisation*, in "Instantané", marzo 1934; T. Tzara, *Quand les objets rêvent*, testo per *Man Ray. Photographies 1920-1934 Paris*, a cura di J. Thrall Soby, Parigi-New York 1934; P. Éluard, *Notes on the Drawings of Man Ray*, prefazione al cat. mostra alla Valentine Gallery, New York 1936; J. Levy, *Surrealism*, New York 1936; A. Breton, prefazione a Man Ray, *La photographie n'est pas l'art*, Parigi 1937; P. Éluard, prefazione al cat. mostra alla Galerie Jeanne Bucher, Parigi 1937; A. Breton, introduzione a Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, Parigi 1938; C. de Lautréamont, *Maldoror* (*Les Chants de Maldoror*), in *Œuvres complètes*, con introduzione di A. Breton, Parigi 1938; *Art of This Century*, a cura di P. Guggenheim, New York 1942; G. Apollinaire, *L'Esprit Nouveau et les Poètes* (1918), Parigi 1946; M. Ernst, *Beyond Painting*, New York 1948; M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Parigi 1949; G. di San Lazzaro, *Painting in France, 1895-1949*, New York 1949; M. Duchamp, *Man Ray*, in *Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*, New Haven 1950; *Collection of the Société Anonyme*, a cura di G. H. Hamilton, New Haven 1950; M. Heine, *Le Marquis de Sade*, Parigi 1950; A. Breton, *Comme dans un bois*, in "L'Âge du cinéma", n. 4/5 (1951), [trad. it. in I. Margoni, *op. cit.*]; G. Stein, *Man Ray*, in *Painted Lace and other Pieces* (1914-1937), New Haven 1955; A. Breton, prefazione al cat. di *Man Ray. Non Abstractions*, Parigi 1956; G. Bataille, *L'homme souverain de Sade*, in *L'érotisme*, Parigi 1957 [trad. it. in *L'erotismo*, Milano 1967]; A. Knight, *The Liveliest Art*, New York 1957; L. Alloway, *Some London Exhibitions: Man Made Objects*, in "Art International" (Zurigo), vol. III, n. 4/5 (1959); M. Duchamp, nota per il cat. di *An Exhibition Retrospective and Prospective of the Works of Man Ray*, Londra 1959; H. Richter, ritratto di Man Ray in *Dada-Profile*, Zurigo 1961; W. C. Seitz, *The Art of Assemblage*, cat. mostra, New York 1961; J. Adhémar, É. Pasquet, *Man Ray. L'œuvre photographique*, Parigi 1962; S. Beach, *Shakespeare and Company*, Parigi 1962; J. Cain, prefazione al cat. mostra *Man Ray. L'œuvre photographique*, Parigi 1962; K. Axelos, *Marx pensatore della tecnica*, Milano 1963; M. Duchamp, cat. mostra alla Gallery Cordier & Ekstrom, Inc., New York 1963; *Portraits*, a cura di L. F. Gruber, Parigi 1963; C. I. Belz, *The Film Poetry of Man Ray*, in "Criticism", Detroit, 1965 [rist. nel cat. mostra retrospettiva, Los Angeles 1966]; R. Benayoun, *Érotique du Surréalisme*, Parigi 1965; A. Breton (1965), *Il surrealismo e la pittura*, Firenze 1966; A. Breton, testo per il cat. mostra retrospettiva, Los Angeles 1966; B. Dorival, prefazione al cat. esposizione *Dada, Exposition Commémorative du Cinquantenaire* (Zurigo 1966), Parigi 1966-1967; M. Duchamp, cat. mostra retrospettiva, Los Angeles 1966; E. Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, Parigi 1966; J. Langsner, *About Man Ray*, introduzione al cat. mostra, Los Angeles 1966; M. Zerbib, *Man Ray*, Parigi 1968; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Parigi 1969; M. Duchamp, *Notes and Projects for the Large Glass*, a cura di A. Schwarz, New York-Londra 1969; *Rayograph*, a cura di G. C. Argan, Torino 1970; *Oggetti d'affezione*, a cura di P. Fossati, Torino 1970; P. Cabanne, *Man Ray ou l'insolence au service de l'anti-art*, in "Lectures pour tous", n. 210, 1971; G. di San Lazzaro, introduzione a *De l'origine des espèces per voie de sélection irrationnelle*, Parigi-Milano-New York 1971; *Man Ray: 60 Years of Liberties*, a cura di A. Schwarz, Milano 1971; P. Bourgeade, *Bonsoir Man Ray*, Parigi 1972; M. Fagiolo, *L'occhio obiettivo*, in "Data", n. 3, aprile 1972; A. Jouffroy, *Introduction au génie de Man Ray*, testo per il cat. mostra al Musée d'Art Moderne, Parigi 1972; M. C. Lacoste, *Man Ray: sinonimo di gioia, giocare, godere*, in "Bolaffi Arte", n. 19, aprile 1972; Leymarie, testo per il cat. mostra al Musée National d'Art Moderne, Parigi 1972; M. Nadeau, *Storia e antologia del surrealismo*, Milano 1972; R. Penrose, testo per il cat. mostra *Revolving Doors*, Torino 1972; F. Silvano, *Man Ray*, cat. mostra, Torino 1972; S. Alexandrian, *Man Ray*, Parigi 1973; Janus, *Man Ray*, Milano 1973; D. Palazzoli, *Descrizione di una battaglia: l'Immagine*, testo per il cat. mostra *Combattimento per un'immagine*, Torino 1973; A. Schwarz, *New York Dada*, Monaco 1973; R. Sanesi, *Appunti per un presunto artista a mano libera*, da *Comme un chapeau à une hirondelle*, cat. mostra, Milano 1974; A. Warhol, *Man Ray by Andy Warhol*, Milano 1974; C. Benincasa, testo per il cat. mostra *31 disegni inediti dal 1971 al 1975 di Man Ray*, Roma 1975; C. Benincasa e R. M. Siena, *Man Ray. Les heures heureuses*, Roma 1975; M. di Puolo, testo per il cat. mostra *Man Ray. L'occhio e il suo doppio*, Roma 1975; *Man Ray. L'occhio e il suo doppio*, a cura di M. Fagiolo, cat. mostra, Roma 1975; L. V. Masini, *Man Ray*, Firenze 1975; L. Miller, *My Man Ray*, intervista concessa a M. Amaya, edita in "Art in America", n. 3, 1975; D. Palazzoli, *Dipingo ciò che non posso fotografare, fotografo ciò che non voglio dipingere*, in "Bolaffi Arte", estate 1975; R. Penrose, *Man Ray*, Londra-New York 1975; A. C. Quintavalle, *Man Ray: psicoanalisi e alchimia*, cat. mostra, Milano 1975; *Per conoscere Breton e il surrealismo*, a cura di I. Margoni, Milano 1976; *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste*, a cura di A. Schwarz, Milano 1976; A. Schwarz, *Man Ray. Il rigore dell'immaginazione*, Milano 1977; AA.VV., *Tutto Man Ray*, Milano 1988; D. Palazzoli, *Man Ray*, Milano 1995; *The Complete Works of Marcel Duchamp*, a cura di A. Schwarz, New York-Londra 1998.

Referenze fotografiche
Tutte le foto pubblicate appartengono all'archivio personale dell'Autore.

N.d.A Questo testo si basa su una rielaborazione e un aggiornamento di alcuni capitoli della mia monografia su Man Ray pubblicata da Feltrinelli nel 1977.

Art e Dossier
Inserto redazionale allegato al n. 139 novembre 1998

Fascicoli e dossier arretrati:
Servizio abbonati
Tel. (055) 5062267
Fax (055) 5062287
c.c.p. 12940508
intestato a Art e Dossier, Firenze

Direttore responsabile
Bruno Piazzesi

Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze
n. 3384 del 22.11.1985

© 1998 Giunti Gruppo Editoriale, Firenze

Printed in Italy
Stampa presso
Giunti
Industrie Grafiche S.p.A.
Stabilimento di Prato

Iva assolta dall'editore
a norma dell'articolo
74 lett. c - DPR 633
del 26.10.72

ISBN 88-09-76276-2